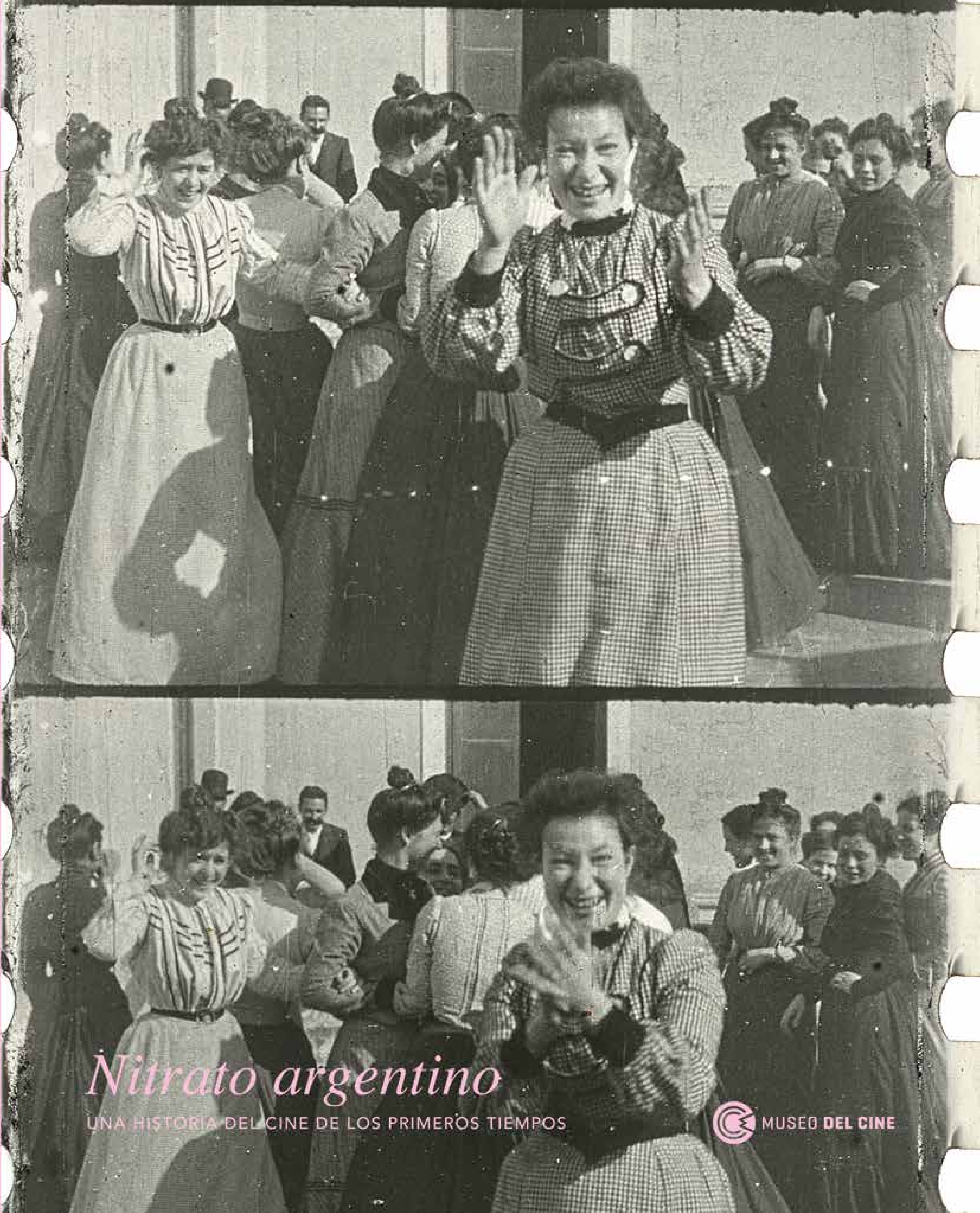
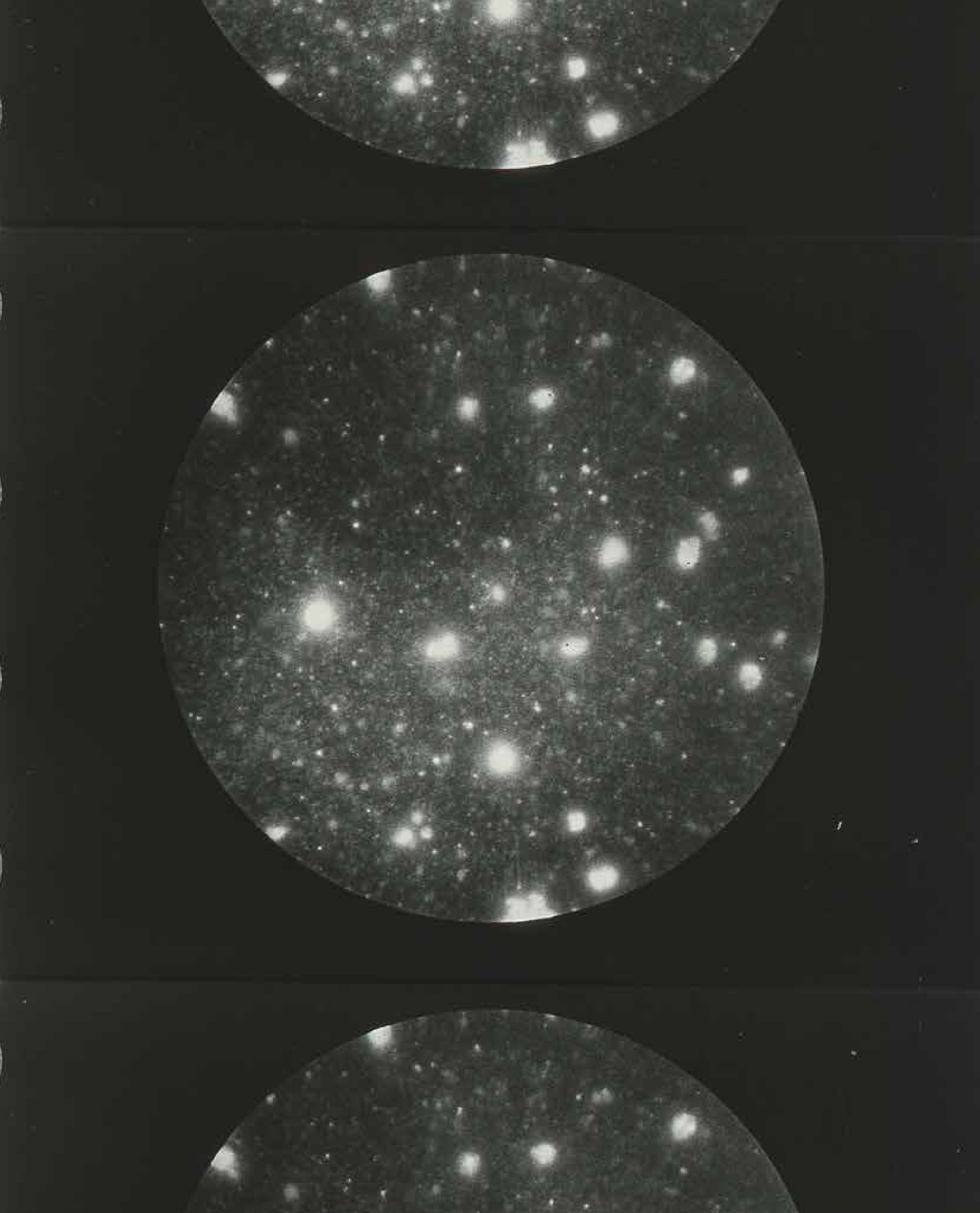
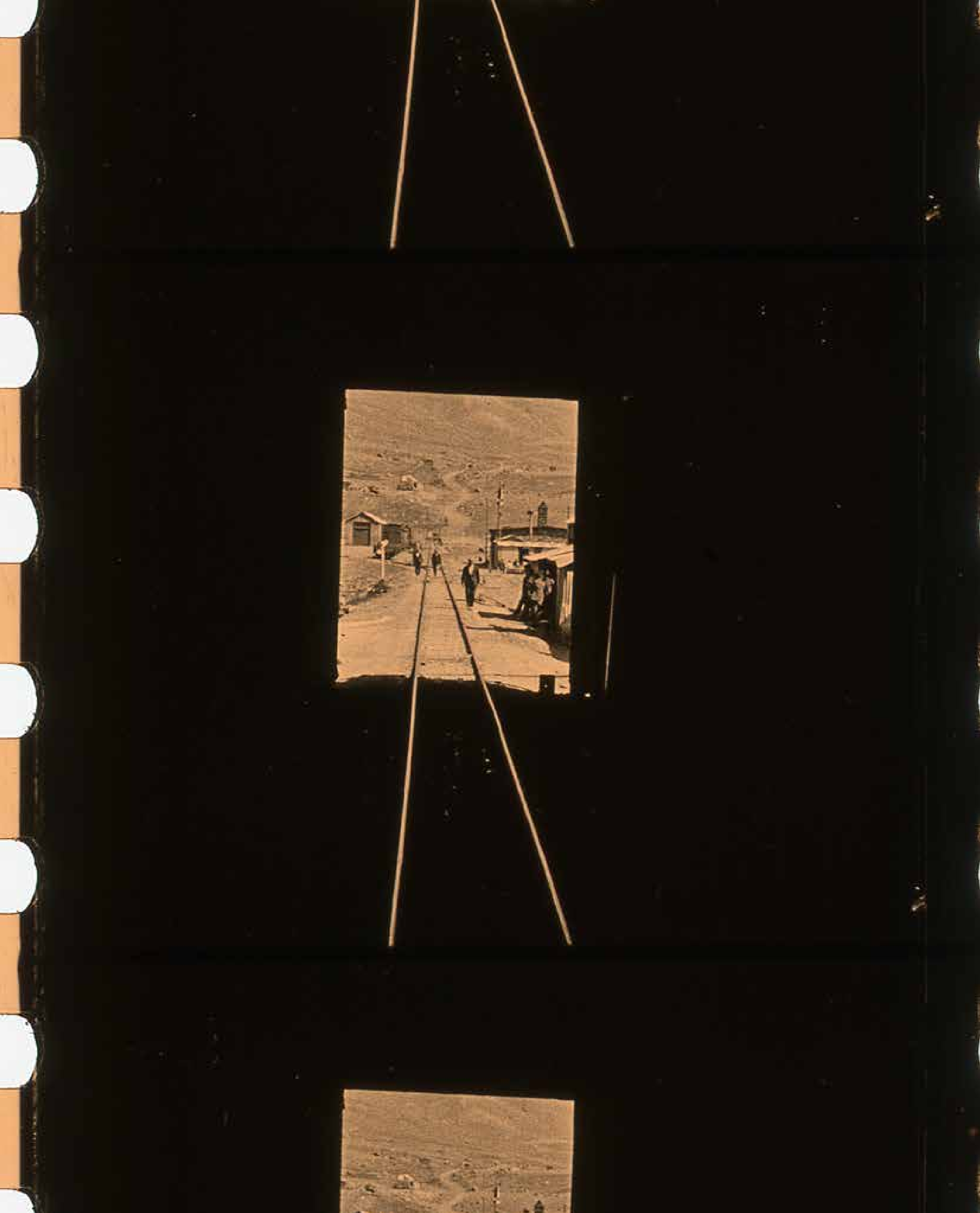


Nitrato argentino

UNA HISTORIA DEL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

MUSEO **DEL CINE**





Nitrato argentino

UNA HISTORIA DEL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

CAROLINA CAPPA (ED.)

Con las colaboraciones de

ANDRÉS LEVINSON
SEBASTIÁN YABLÓN
LEANDRO VARELA
FLORENCIA GIACOMINI
JULIETA SEPICH

Prólogo

PAULA FÉLIX-DIDIER

MUSEO DEL CINE

ASOCIACIÓN AMIGOS MUSEO DEL CINE

Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos / Carolina del Valle Cappa
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken”, 2019.
240 p. ; 21 x 26 cm.

ISBN 978-987-86-1922-4

1. Cinematografía. 2. Cine Argentino. 3. Archivística.
II. Cappa, Carolina del Valle, ed. III. Título.
CDD 791.43

Museo del Cine “Pablo C. Ducrós Hicken”
Caffarena 51, Ciudad de Buenos Aires.

Impreso en Argentina,
Akian Gráfica Editora SA.
1000 ejemplares

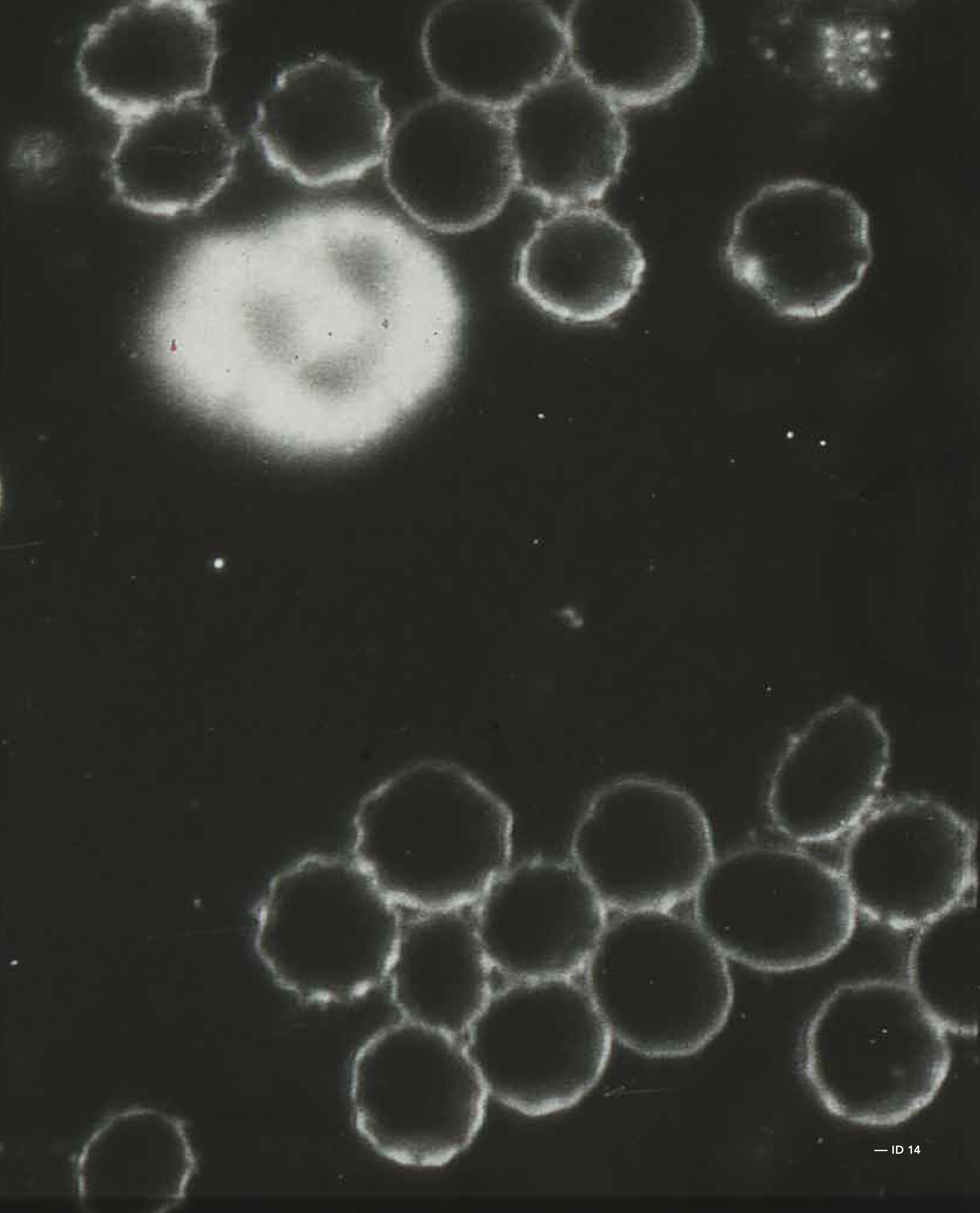
Imágenes
en pág. 3 — ID 19
en pág. 4 — ID 62
en pág. 7 — ID 74





Índice





— ID 14



Imágenes que arden

PAULA FÉLIX DIDIER

"El nitrato no tiene que morir, ser escondido o… utilizado sólo para investigación.
Es un artefacto vivo y viable en sí mismo".
Jared Case (Nitrate Picture Show)[1]

"La imagen quema: arde en llamas y nos consume. ¿En qué sentidos, obviamente plurales, hay que entender esto?", dice Georges Didi-Huberman en *Arde la imagen*.[2] Para el caso del estudio de una colección de films de nitrato, la metáfora se vuelve peligrosamente literal. El nitrato de celulosa, conocido como celuloide, fue el primer polímero fabricado por el hombre a mediados del siglo XIX con el objeto de fabricar mangos de cepillos y peines. Fue también el primer soporte para las películas cinematográficas y se utilizó desde que Kodak comenzó a comercializarlo en 1889 hasta comienzos de la década del cincuenta cuando fue reemplazado por el triacetato de celulosa. Los ácidos nítrico y sulfúrico utilizados en la fabricación del celuloide lo convierten en un material altamente inflamable y capaz de combustión espontánea por lo que su conservación requiere de condiciones de almacenamiento y manipulación estrictas, así como de archivistas entrenados con amplios conocimientos teórico-prácticos.

Este libro tiene como punto de partida el trabajo del equipo de investigadores/archivistas del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" con los fondos fílmicos, específicamente con la colección de películas en soporte nitrato. El objetivo es múltiple: realizar un catálogo documentado y exhaustivo de los materiales que integran el acervo, conocer las características materiales y el estado de conservación de los rollos, trazar un mapa posible de la producción y circulación del cine en Argentina en las primeras décadas del siglo XX, dar a conocer una colección durante mucho tiempo inaccesible y, en líneas generales, poner en práctica el enfoque interdisciplinario que constituye uno de los principios básicos de la visión y misión del Museo durante mi gestión como directora.

Los autores de este libro creemos que en el encuentro entre el conocimiento histórico/estético que proviene de los estudios cinematográficos y el conocimiento experto/performativo que se nutre de las prácticas de la gestión, se crean nuevos espacios de articulación de saberes y se abren posibilidades de reflexión y curiosidad productiva. Esta forma de entender la investigación con los materiales de archivo se propone no sólo hacer hincapié en la materialidad del cine sino también visibilizar el tipo de conocimiento que se pone en juego en la gestión de colecciones de archivo, a menudo considerada en una jerarquía diferente al de la investigación teórica. El estudio de la materialidad del cine no sólo

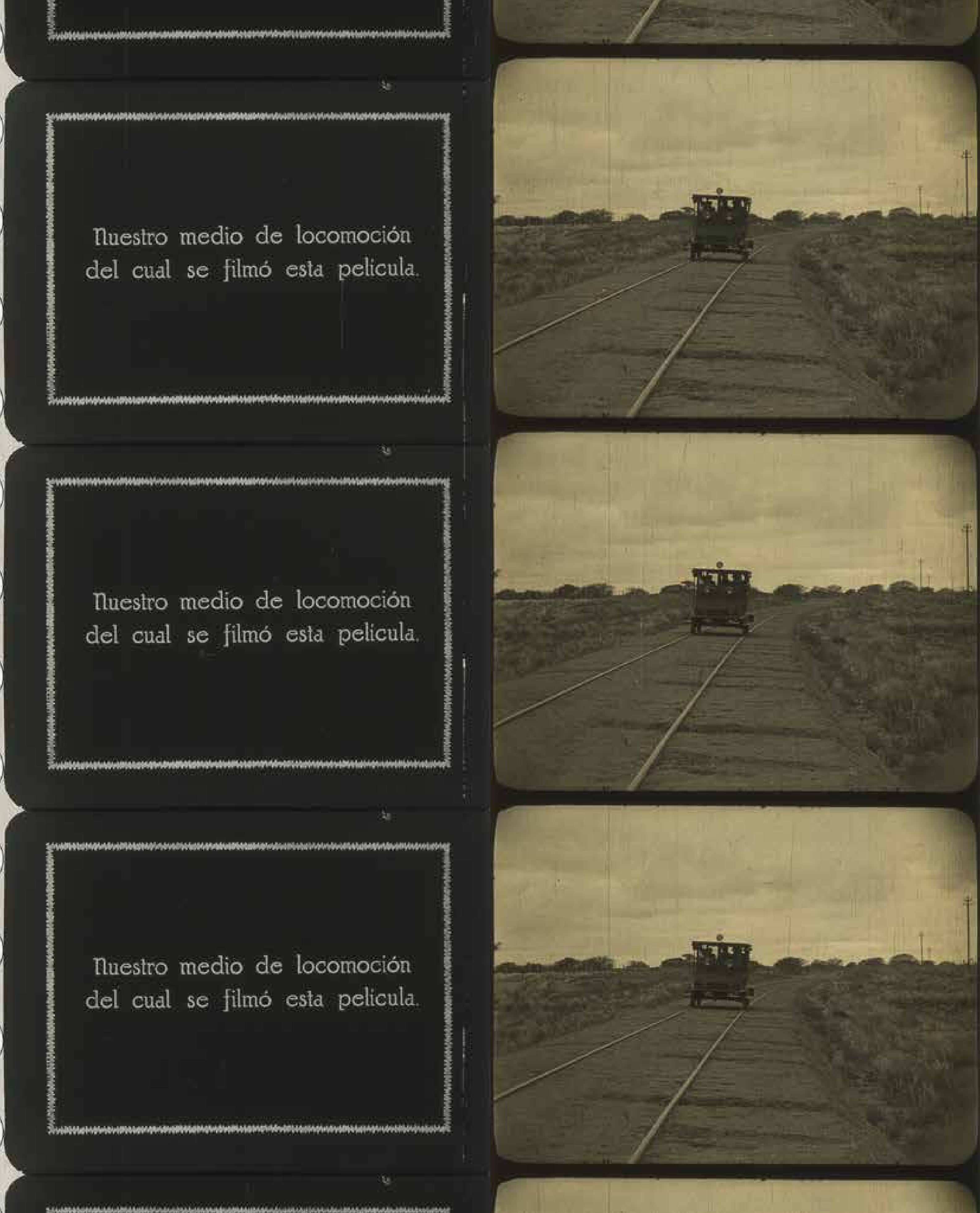
<
— ID 30

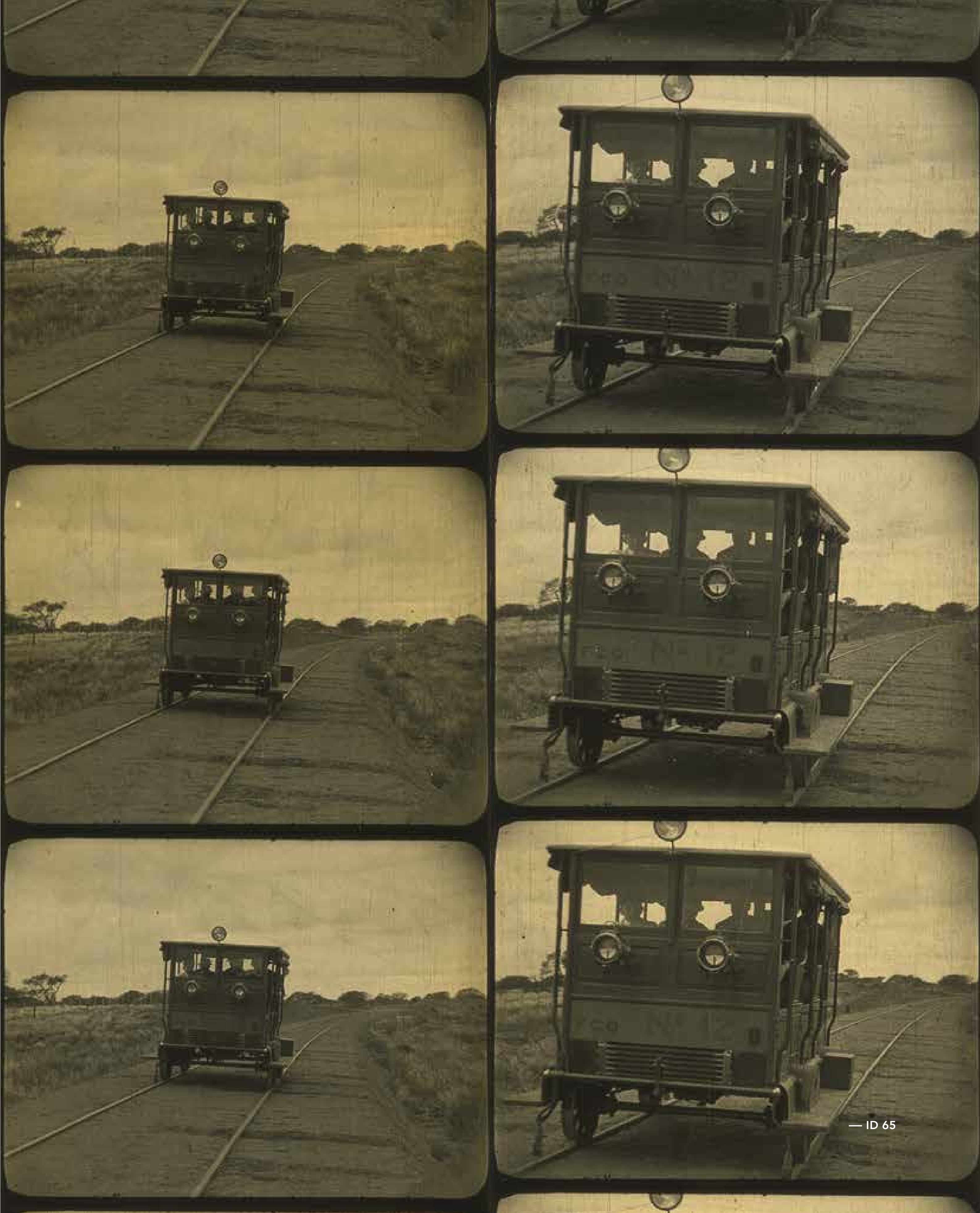
1. Jared Case es curador de exhibiciones cinematográficas en el George Eastman Museum en Rochester, New York.
2. Georges Didi-Huberman (2012), *Arde la imagen*, Ediciones Ve, España.

supone el trabajo con los rollos de película sino también comprende el estudio de las condiciones materiales de producción y recepción, así como el desarrollo de las tecnologías de registro y presentación. Historia de la producción y circulación cinematográfica, análisis estético/narrativo, formas de conservación y preservación, propiedades materiales del soporte, huellas de proyecciones y manipulación, documentos extrafílmicos (guiones, afiches, fotografías, programas), modos de ingreso y guarda en el archivo; todas estas fuentes y disciplinas entran en juego cuando investigamos una colección fílmica. Este libro da cuenta de este trabajo interdisciplinario que a lo largo de casi cuatro años llevó adelante el equipo de investigadores/conservadores para catalogar, sistematizar y ordenar la colección de nitratos del Museo, no sólo como un modo de contribuir al conocimiento del pasado y de nuestra historia sino también como una apuesta al futuro, a nuevas formas de dar a conocer el pasado y a la resistencia contra el olvido.

La conservación del nitrato es tal vez una de las empresas más absurdas y maravillosas de todas las que emprendemos los historiadores y archivistas audiovisuales. El delicado equilibrio entre un material que amenaza con autodestruirse y poner en peligro a quienes lo cuidan, así como la voluntad empecinada de resistir contra el olvido, nos impone un trabajo porfiado que toma sentido cuando culmina en un libro como este, con la certeza de que cada película que logra rescatarse es una ventana a nuestro pasado que nos permite, ya no literalmente, soplar en las cenizas y arder con las imágenes.




Nuestro medio de locomoción del cual se filmó esta pelicula.
Nuestro medio de locomoción del cual se filmó esta pelicula.
Nuestro medio de locomoción del cual se filmó esta pelicula.



— ID 65


REALES 20

Lo que vieron aquellos ojos

CAROLINA CAPPA

¿Quién selecciona cuáles documentos y para que los vea quién? La complejidad de esta pregunta moldea las prácticas de los archivos, siempre mediadas por coyunturas económicas difíciles, especialmente en los países periféricos. La digitalización de los acervos patrimoniales ha llegado para favorecer el derecho de acceso a la cultura de la ciudadanía, con la puesta en disposición de obras que en muchos casos eran ignoradas[1]. *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos* nace del trabajo diario de archivistas del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" como reacción ante ese cierto "privilegio de archivo"[2] que experimentamos al tocar y cuidar documentos que poca gente más que nosotros puede ver. Nace, asimismo, con la convicción de que un acervo público debe ser accesible y que hoy, más que nunca antes en la historia, contamos con las herramientas que lo permiten.

Esta publicación está dedicada a un período preciso del acervo audiovisual: el del primer cine hecho en Argentina. Los documentos estudiados abarcan desde inicios de la década de 1910 hasta fines de la década de 1930, todos ellos con un rasgo en común que los vincula: el soporte de nitrato de celulosa en el que aún sobreviven sus imágenes. Se trata de un catálogo compuesto principalmente por fragmentos y restos incompletos, muchos de ellos anónimos, que han sido tratados como despojos y relegados como fuentes para pensar la historia. Pero aún desde estas ausencias es posible recuperar y comprender los singulares vínculos entre técnica y discurso audiovisual propios de la época, asunto al que dedicaremos buena parte de este libro con el ánimo de ofrecer una lectura más sólida de los inicios de la cinematografía en Argentina.

La investigación se inscribe dentro de los ya desarrollados estudios del cine silente: desde el Congreso de la Federación de Archivos Fílmicos realizado en la ciudad de Brighton en 1978, punta de lanza de la unión de fuerzas entre archivistas y académicos, hasta las recientes publicaciones que estudian específicamente la materialidad del cine, como *Fantasia of Colors in Early Cinema* (Gunning, Fossati, Yumibe, Rosen, 2015) o *Timeline of Historical Film Colors* (Flückiger, 2012-continúa). Debemos especialmente a estas últimas el estímulo para iniciar este proyecto. No obstante, y a diferencia de estas investigaciones nacidas desde el centro, las películas presentes en esta publicación no están preservadas en su totalidad. Por tanto, este volumen también se quiere presentar al lector como alerta ante el estado de riesgo de nuestra memoria audiovisual.

Cada uno de los materiales de este catálogo es único. Primeramente, por las condiciones de realización semiartesanales/protoindustriales del período. Las prácticas manuales y no estandarizadas de rodaje, coloración, montaje y laboratorio propiciaron que no existan dos copias iguales de una misma película. En segundo lugar, porque ningún material ha

< Mujeres saliendo de la fábrica de cigarrillos "La Sin Bombo"
— ID 30

1. Sobre cómo la digitalización y acceso de los acervos cuestiona el canon de los archivos ver Haidel, Evelyn (2014) en "¿Qué es la digitalización y por qué es tu problema?".

2. Rick Prelinger, conocido por ofrecer en línea su colección de películas "efímeras" para la libre visualización, descarga y reutilización a través de la plataforma Internet Archive, desarrolla el concepto de "archival privilege" para discutir sobre el derecho de los archivos de controlar la divulgación de los documentos que custodia. Ver su conferencia "It's Only a Moving Image. Archives, Authority and the Social Contract", 2007, Future Histories of the Moving Image en Sunderland University (UK).

sobrevivido más de cien años siendo igual a sus pares. Los procesos de descomposición del soporte han transformado los materiales a tal punto que muchas veces se han perdido sus características originales. Son documentos únicos, también, puesto que son los únicos sobrevivientes. La inflamabilidad del nitrato y la falta de protección de los documentos fílmicos ha provocado la desaparición de muchas películas realizadas al albor del siglo XX, mientras que la propia condición de reproducibilidad del cine, que necesita de la copia en otros soportes (reducciones a 16 mm, copias en video magnético, copias digitales), ha transformando inevitablemente la percepción del espectador respecto de la época. Hay una enorme diferencia entre la imagen en movimiento que se nos permite ver hoy y lo que los espectadores han visto al momento de su estreno[3].

Esta edición fue pensada en dos niveles: archivístico e interpretativo. Es, por un lado, un catálogo de los documentos fílmicos en soporte nitrato que se conservan en el Museo del Cine, siendo el primero de su tipo en Argentina y posiblemente en Latinoamérica[4]. Por el otro, un recorrido por la colección guiado por un variado repertorio de perspectivas históricas, técnicas y estéticas. Presentar el trabajo de este modo busca ofrecer herramientas de consulta que pueden ser útiles a los investigadores para repensar las historias del cine en Argentina; a los archivistas y restauradores audiovisuales para contar con un documento de referencia para el futuro de la preservación; a todos para gozar de un cine nacido del placer visual.

El libro se estructura en cuatro partes. En la primera se presentan estudios sobre la historia de los documentos y su contexto de producción. Asimismo, se da cuenta de las técnicas y tecnologías que promovieron la propia realización de las películas. Los capítulos fueron pensados y escritos por archivistas e investigadores del Museo del Cine con el objetivo de trazar una mirada desde el interior del trabajo del archivo. Con este gesto no queremos sino reivindicar la figura del archivista, tradicionalmente relegada a mera cuidadora de una colección y ajena a la interpretación de los documentos. Al día de hoy es difícil sostener este punto de vista simplista cuando las prácticas involucran la permanente interpelación de documentos incompletos, mutilados y transformados desde su concepción original.

Le sigue un recorrido sobre algunos aspectos inherentes a la visualidad del período. Tenemos aquí una conversación entre las películas del catálogo que nos revela la permanencia de ciertos motivos visuales propios de los inicios del cine. Un trazado anacrónico que deja ver, por ejemplo, cómo ciertas representaciones se trasladaron de los registros de no ficción a las obras de ficción, o cómo muchos de estos motivos, como la llegada del tren a la estación, siguieron presentes en Argentina durante más tiempo que en los países hegemónicos.

En la tercera parte planteamos el derrotero de los nitratos a lo largo de su historia y su tránsito hasta nuestros días, pues sin dudas lo que queda de aquel universo de imágenes deslumbrantes es sólo una muy pequeña parte de lo que ha sido.

3. Ver Cherchi Usai, Paolo (2000), *Silent Cinema*.

4. Un antecedente importante es el Catálogo del Archivo Fílmico "Marcos Kavlin" de la Fundación Cinemateca Boliviana, realizado entre 2012 y 2014 por María Domínguez y Carolina Cappa y publicado en 2019. Aún cuando su objeto fue más amplio pues se trató de un catálogo completo del archivo de películas bolivianas, comparte con *Nitrato argentino* el trabajo catalográfico y de investigación.

Por último, la cuarta parte está conformada por el propio catálogo de la colección nitrato[5], que incluye la ficha catalográfica de cada documento, una descripción de los fondos documentales custodiados y un glosario de términos referidos en la publicación. El catálogo está conformado por 107 títulos y sus respectivos materiales a partir de un total aproximado de 500 agrupados en la colección. Los criterios de selección fueron la pertenencia al período silente o a los primeros años del comienzo del sonoro y la realización llevada a cabo en territorio argentino; ocasionalmente se incluyeron películas extranjeras que fueron distribuidas en versiones en español en Argentina, de las que nos servimos para observar la circulación y la diversidad de estrategias de difusión de las obras.

El corazón de esta publicación lo conforman las reproducciones de fotogramas de las películas del acervo. Presentar el cine a través de la imagen fija implica la suspensión del tiempo y la eliminación del movimiento que hace del cine aquello que conocemos como tal. Pero también es esa misma fijeza la que promueve una observación diferencial. Aparecen detalles que no podrían percibirse jamás en la cadencia habitual del movimiento. Reclaman su lugar la plasticidad de las fallas y las huellas de manipulación. En este punto, el lector se adueña del tiempo de su mirada y es invitado a vincularse con la dimensión táctil del cine.

De todo lo acontecido nada debe ser considerado como perdido para la historia, dejó escrito Benjamin en sus “Tesis de filosofía de la historia”.[6] Similar convicción atraviesa nuestra labor como archivistas y, cómo no, este *Nitrato argentino* que ahora presentamos a modo de inventario, inevitablemente parcial, del cine del que descendemos y de las pasiones que lo alumbraron.

5. Ver en el Glosario de términos más información sobre Niveles archivísticos y Colección.

6. Ver Benjamin, Walter (1940), “Tesis de filosofía de la historia”, en *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

Agradecimientos

Esta publicación no podría haber sido posible sin el trabajo de todos los trabajadores del Museo del Cine. Un agradecimiento especial a quienes participaron en la publicación: Andrés Levinson, Sebastián Yablón, Leandro Varela, Florencia Giacomini, Paula Conde, Florencia Greco, Javier de Azkue, Graciela Mazza, Gladys Fernandez. A quienes colaboraron con opiniones y tareas puntuales: Mary Vieites, Angelica Crespo, Amalia de Grazia, Douglas Machado, Vico Alfonso, Romina Spinsanti, Mariana Sapriza, Karina Luchetti. A quienes durante estos tres años del proyecto realizaron tareas de inventario e identificación de materiales: Guilherme Savioli, Leandro Listorti, Fidel González, Laura Mastantuono. A Felipe Costa, quien custodió durante años los documentos en soporte nitrato. A todos los voluntarios que pasaron y siguen pasando por Cineteca. A Paula Félix Didier por la confianza.

Muchas personas contribuyeron generosamente con sus ideas y comentarios. Fernando Martín Peña y Lucio Mafud aportaron datos fundamentales para la identificación de las películas. También Diana Cardini, Pablo Reyero, Alejandro Butera, Viviana Barry, Inés Rojkind, Martín Miguel Gallino, Joerg Schoening, Martin Koerber (Deutsche Kinematek), Stéphanie Tarot (Fondation Jérôme Seydoux - Pathé), Béatrice De Pastre (CNC); Norberto Ramis, Oscar y Andrés Cappa por su pasión automovilística y cariñosa colaboración para identificar lugares y fechas. Pablo Marín y Camille Blot-Wellens aportaron valiosos datos sobre la historia de la tecnología. Barbara Fluckiger y Evelyn Haidel respondieron nuestras dudas sobre métodos de digitalización. Heriberto San Jorge por el tiempo dedicado a experimentar con la recuperación de nitratos. Ofelia Amé, del Museo Casa Amé de La Pampa, por cedernos gentilmente documentación. A quienes hemos consultado en algún momento durante el proyecto: P. Adams Sitney, Andrea Cuarterolo, Daniela Kozak, Raul Manrupe, Stefano Miraglia, Eva Noriega, Diana Palladino, Alejandra Portela, Rick Prelinger, Santiago Nuñez, Georgina Tosi, Lic. Daniel Saulino (Fundación Tarea), Maria Paula Varela. Adrián Muoyo y todos los trabajadores de la Biblioteca de la ENERC.

Las instituciones e individuos que trabajaron junto al Museo del Cine: el Archivo Histórico Provincial “Fernando Aráoz” de La Pampa, Ignacio Roca, Guillermo López Castro, Naty Norverto, y por supuesto a la familia Filippini, Estela Filippini y Ana Sosa; el Museo del Fin del Mundo, Silvia Tale y Mariam Pousa Leuenberger; las Misiones Salesianas, el Archivo Histórico Salesiano de Argentina Sur, Pamela Alarcón. Gracias a Javier Trímboli, quien como director del Archivo de la Radio Televisión Pública durante 2016 y 2017 promovió el trabajo entre instituciones públicas; a Guillermo Pauletto y Maricel Colloricchio por aquellos miércoles de transfers.

La publicación fue posible también gracias al preciso y precioso trabajo de Hernán Topasso y Paola Calabretta. Gracias especialmente a Julieta Sepich y Luz Riegelhaupt que remaron el trayecto final hacia la entrega. Por último, agradezco muy especialmente a mi familia, a Mariano Ramis y a Pablo Cayuela por las ideas, las comidas y el cariño.

>
— ID 62

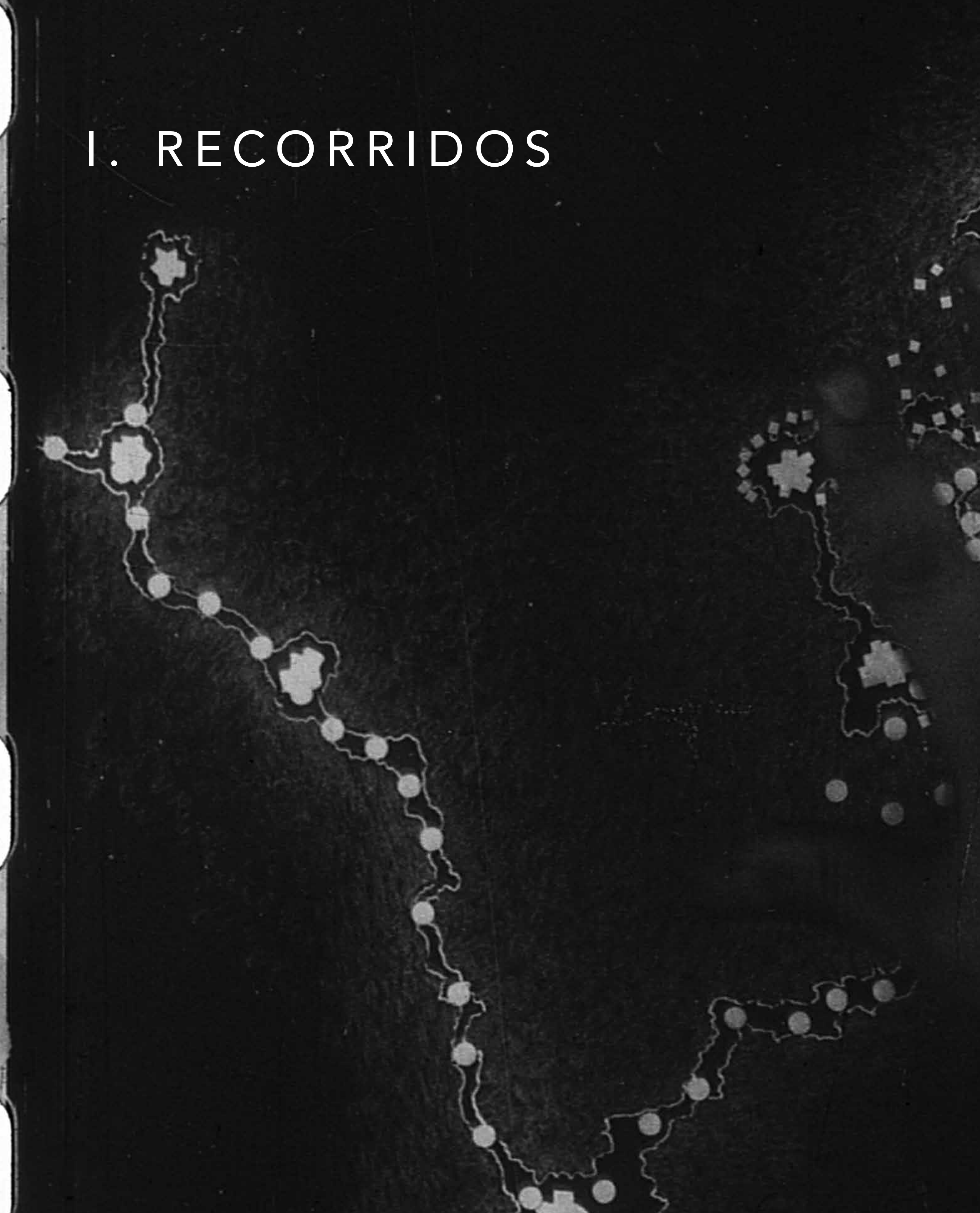






— ID 01

I. RECORRIDOS





— ID 88


El Gabinete
de proyecciones
luminosas

La imagen presente

ANDRÉS LEVINSON

La imposibilidad de establecer la existencia de un modo de producción industrial, la insistencia con que se ha señalado la ausencia de los films junto con la dificultad para acceder a los materiales y una tradición teórica que ha mirado en general con desdén el cine nacional –en particular, el de los primeros tiempos–, sumado al desinterés por los materiales incompletos, fragmentarios y no narrativos en un sentido clásico llevó a la construcción de una idea inexacta del cine argentino temprano. Esta combinación de factores ha impedido a su vez hacer foco en la enorme y heterogénea cantidad de materiales alojados en distintos espacios institucionales y por coleccionistas privados.

De este modo, hasta hace relativamente poco tiempo el período solía resumirse mediante la mención de un conjunto –breve– de films criollistas, tangueros o de carácter histórico. Aunque no se debe menospreciar el conjunto de estos géneros ya que dieron forma a una identidad cinematográfica propia, el cine mudo argentino fue algo más que un cine de gauchos y de malevos de los suburbios. Incluso fue algo más que un recorrido por significativas fechas del calendario patrio. Tampoco fue exclusivamente un cine de propaganda estatal ni se ocupó de narrar invariablemente el bienestar de una clase alta que comenzaba su lenta decadencia, como han sugerido algunos autores. Y aún más difícil resulta detectar una ideología homogénea –si algo así es posible–, cercana a la de los sectores dominantes de la sociedad de su tiempo. A su vez, suele afirmarse que se trató de un período de escasa producción, semiprofesionalizado y con apenas un puñado de títulos rescatables.

El paisaje descrito contrasta significativamente no sólo con la abundante documentación sino con la misma existencia de las películas, porque si bien es cierto que la gran mayoría de los films realizados en los primeros treinta años del cine en Argentina se han perdido, no lo es menos que los que han sobrevivido alcanzan para trazar una imagen sustancialmente distinta a la señalada más arriba.

El constante descubrimiento de films perdidos por parte de Fernando M. Peña junto con el acento puesto en la preservación y difusión han allanado el camino para las nuevas generaciones de investigadores. De esta manera, se comienza a rediseñar el mapa de los primeros treinta años del cine en nuestro país. Exhaustivos trabajos de catalogación de las publicaciones gráficas han reunido información precisa acerca de la abundante producción fílmica en el campo de la ficción (Mafud, 2016), mientras que otros jóvenes autores se han ocupado de las relaciones entre el cine y la fotografía, dando cuenta de un universo común temático y estético que arroja luz sobre esos primeros años (Cuarterolo, 2017). Gracias a estos y otros autores (Gionco, Elizalde), el campo académico comienza a mirar con mayor interés un período que había sido apenas explorado.

< Sala de proyecciones del Colegio Nacional de Buenos Aires, 1923.
— ID 34

Por lo tanto, hoy sabemos que si bien no constituyó un sistema de producción de carácter industrial, sí existieron una buena cantidad de empresas filmadoras que mantuvieron al cine realizado en el país en las carteleras porteñas –y no sólo porteñas– de manera ininterrumpida desde 1900 hasta 1933, lo que sentó las bases de una incipiente industria y ocupó un lugar significativo en el mundo del entretenimiento junto con el teatro y la música popular.

BRIGHTON

En 1978 la Federación Internacional de Archivos Fílmicos realizó su reunión anual en Brighton, Inglaterra. Ese encuentro en parte se concentró en las dificultades para estudiar los comienzos del cine y fundamentalmente en las tensiones que entonces jóvenes investigadores comenzaban a encontrar, producidas por un modo de pensar el cine rígidamente establecido a partir de la expansión hollywoodense en la década de 1920. Noël Burch, Tom Gunning, Barry Salt y André Gaudreault, entre otros, pusieron en tela de juicio la historia del cine que se organizaba bajo categorías como cine primitivo o clásico, y que no parecían ajustarse a los films que ellos estaban investigando; de hecho, nada de primitivo parecían tener las películas de los inicios, sino más bien todo lo contrario. Entonces marcaron la importancia de volver a mirar esos films desde una perspectiva historicista y no evolutiva, ya que el cine, señalaron, no nació necesariamente para contar historias –como si se tratara de una novela filmada– aunque haya sido esta forma la que se impuso a lo largo del siglo XX. La discusión acerca del carácter del dispositivo fílmico contribuyó a desarrollar nuevos criterios que llevó al análisis de los colores, los sonidos, los espacios de proyección, el público y los elaborados trucos de montaje que resultaron finalmente la evidencia de que aquellas películas no podían ser tratadas como artefactos simples, carentes en esencia de un lenguaje cinematográfico, para dar paso a una concepción que subrayaba toda su complejidad y cuánto los separaba ontológicamente de los films que los sucedieron.

El trabajo de identificación y revisión que se viene realizando en el Museo del Cine durante los últimos años ha permitido catalogar un importante volumen de films que se desmarcan de las categorías de clasificación establecidas habitualmente por críticos e investigadores para el cine narrativo y nos han llevado a observar los materiales existentes, en su gran mayoría producidos en Argentina, con nuevos ojos.

DISPOSITIVO ANALÓGICO

Las primeras proyecciones que brinda el cine colocan en el centro del relato la imagen y, junto con ella, la posibilidad de repetirla, de reproducirla, de multiplicarla. En este sentido es útil volver sobre las vistas elegidas por los Lumière para mostrar las características de la nueva tecnología. Se trataba de escenas cotidianas –la salida de los obreros de la fábrica, la llegada de un tren a la estación, paseantes en bicicleta por las calles de



Salida de obreros de una fábrica en General Pico, La Pampa — ID 66

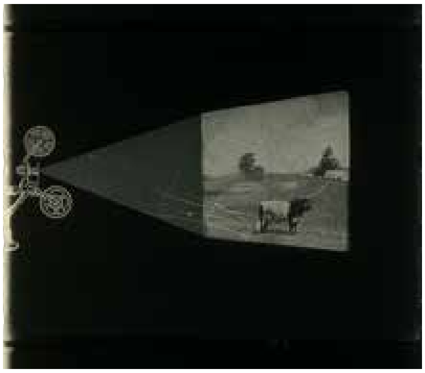
Lyon– sobre las que nadie se había detenido particularmente. ¿Con qué fin se podría observar algo tan intrascendente como la salida de los obreros de una fábrica o un paseo por la ciudad a bordo de un tranvía? Escenas que, en sí mismas, nada podían tener de sorprendente para el paseante mundano y moderno de una ciudad como Lyon o París. No obstante, proyectadas a través de la lente del cinematógrafo, se transforman súbitamente en imágenes. El cine tiene inicialmente este efecto, el de crear imágenes y, mediante ellas, un nuevo modo de relacionarse con lo real, de situar la mirada en espacios hasta entonces inexplorados y ciertamente impensados. El cine, al igual que el artefacto tecnológico que le precede, la fotografía, establece una distancia sobre las acciones y los objetos cotidianos al convertirlos en imágenes.

De acuerdo a estas primeras vistas, en el origen del cine no hay nada parecido a la intención de contar una historia. La narración es la gran ausente –entre otras ausencias significativas–. Se trataba simplemente de imágenes, como indicaba el cartel en la puerta del Salón Indien del Grand Café, en el Boulevard des Capucines en París el 28 de diciembre de 1895 –con notable precisión, por cierto–, "*des photographies animées*". Fotografías con movimiento, este fue el sentido del cine en sus orígenes.

Como sostiene Noël Burch (1987, p. 21), se estaba ante "la realización de una ilusión perfecta del mundo perceptual". El cinematógrafo será la expresión más acabada de esta ilusión de realidad. Las imágenes tomadas por la escuela Lumière se convierten en una duplicación de la vida, logran atrapar y encerrar un instante de tiempo y luego reproducirlo como si volviera a ocurrir.[1] Burch ha inscrito este hiperrealismo en la estela de la ideología frankensteiniana propia del período –la ciencia racional y positiva enfrentada

1. "La escuela Lumière" refiere a la gran cantidad de "vistas" que realizaron distintos operadores en distintas partes del mundo tomando como modelo –estético y formal– las presentadas por Auguste y Louis Lumière durante los primeros años del cine, 1895-96.

a la muerte, en un intento por burlarla. El cine, de este modo, develaba el secreto más buscado: la simulación de la vida. Al día siguiente de la primera exhibición pública en París el diario *Radical* señalaba: "Sea cual sea la escena tomada de esta forma, y por grande que sea el número de personajes así sorprendidos en los actos de su vida, ustedes los vuelven a ver a tamaño natural (...) con toda la ilusión de la vida real (...). Podrá usted, por ejemplo, volver a ver las acciones de los suyos mucho tiempo después de haberlos perdido" (AA.VV., 1982).





Exhibición educativa
— ID 28

La contundencia con que los primeros cronistas subrayan este aspecto del cine, la posibilidad de reproducir la vida tal cual es, no deja de ser sorprendente.[2] Pero así como puede sorprender el énfasis con el que se destaca el carácter naturalista del cine también resulta notable el conocido texto de Máximo Gorki en el que señala su reverso; todo aquello que aleja al cine de lo real: "La noche pasada estuve en el Reino de las Sombras. Si supiesen lo extraño que es sentirse en él. Un mundo sin sonido, sin color. Todas las cosas –la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire– están imbuidas allí de un gris monótono".[3] El escritor ruso señala ausencias marcadas mientras deja en claro, como sostiene Burch, "las exigencias de la ideología naturalista de la representación", propias del período, donde resulta intolerable proponer "la reproducción de la vida misma", como señalan numerosos cronistas, frente a la falta de algunos de sus principales atributos. No fue el escritor ruso por supuesto el único en percibir la extrañeza de aquellas imágenes; de hecho, fue Edison quien, intentando suplir esa falta, desarrolló el primer sistema de cine parlante casi en paralelo al invento de su kinetoscopio, el kinetophone. Los problemas de sincronización que presentaba este aparato –cuyos principios basados en la reproducción simultánea del sonido durante la proyección se mantuvieron hasta bien entrada la década del veinte– llevaron tempranamente a la sonorización en vivo de los films, abandonando en general la pretendida sincronía entre imágenes y palabras, aunque en modo alguno entre imágenes y sonido. Como ha marcado André Gaudreault entre otros, las proyecciones anteriores a la revolución del sonido óptico fueron extremadamente sonoras. Las películas nunca se proyectaban en silencio sino con distintos acompañamientos musicales, efectos sonoros, actores que recitaban diálogos detrás de la pantalla, cantantes que interpretaban canciones e incluso en los primeros años, un narrador que acompañaba el film para facilitar su comprensión y que habitualmente realizaba comentarios cómicos. A diferencia de lo que sucedería más adelante, donde cada proyección replica la precedente y la posterior, en la época muda cada una era única e irrepetible porque en definitiva se trataba de un espectáculo en vivo que desplegaba todo su potencial en el momento de la presentación.

La ausencia de color también se manifestó de inmediato como un problema que debía ser resuelto. Inicialmente miles de mujeres en todo el mundo fueron contratadas para pintar minuciosamente cada uno de los fotogramas que componían un film; los resultados fueron extraordinariamente bellos y paradójicamente irreales si consideramos que nacieron bajo el imperio del realismo. Técnicas más razonables en términos de costos, acordes al crecimiento industrial del cine, como el teñido y virado, reemplazan en poco tiempo el pintado a mano. Sin embargo, la paleta de colores empleada en innumerables casos se aleja de cualquier codificación previamente establecida, con lo cual el uso pareciera estar

2. Resulta interesante porque especialmente en los cronistas más entusiastas del cine conviven el realismo y la ilusión, esto es, la pretensión de naturalismo, al punto de sostener que se "reproduce la vida tal cual es" mientras que se afirma el carácter ilusorio de las imágenes proyectadas. Esta contradicción se despliega luego en las propias imágenes del cine, que se mueven, efectivamente, entre las posibilidades ilusorias y las realistas.

3. M. Gorki, reseña del programa Lumière en un café de Nijni Novogord, publicada en el diario *Nizhegorodsky Listok*, 4 de julio de 1896, en AA.VV., 1981.

dictado muchas veces por sus posibilidades expresivas antes que naturalistas nuevamente.[4] El cine desde entonces se despliega alrededor de esta tensión entre ilusión y realidad que posiblemente ya no lo abandona. Como si la tentación de producir algo incluso más bello que lo real habitara en cada realizador, aun cuando exista una conciencia clara de registro del mundo referencial. El legado Lumière convive admirablemente bien con el legado Méliès. Son dos líneas que no corren en paralelo sino que por el contrario se atraen de manera irresistible, a tal punto que es posible detectar en cada film la pulsión del registro junto con la pulsión del espectáculo. Es que en rigor, como ha señalado hace tiempo Thomas Elsaesser (1990), se trata de una falsa (aunque atractiva) dicotomía.

El modo en que los materiales han llegado hasta nosotros, en general en copias blanco y negro muy deterioradas, explica la dificultad para pensar estas películas como lo que realmente eran, bellos y coloridos objetos, bastante únicos dado el importante porcentaje de factura casi artesanal que implicaba colorear y titular una película, más cercanos a obras de arte que a seriados mecanismos de reproducción técnica. Esta constatación obliga a repensar, especialmente en la actual era de preservación digital, el carácter de los materiales originales, en particular su valor plástico e irrepetible, no sólo porque seguramente se trate de los únicos especímenes sobrevivientes sino porque quizás incluso ya lo eran en el momento de su aparición. Este aspecto resalta el valor de los elementos catalogados en esta edición ya que en su gran mayoría se trata de materiales de proyección que se han conservado en su soporte original.

Es en Buenos Aires donde se exhibe por primera vez cine –casi como lo conocemos hoy– en la Argentina. Esto sucedió el lunes 6 de julio de 1896, en un salón de la calle Florida 344, durante una función organizada por el empresario Enrique de Mayrena. Dos días antes se anunciaba en el diario *Tribuna*: “El vivomatógrafo-La ciencia en acción. Muy en breve se exhibirá en esta capital el más reciente y curioso aparato científico que pueda imaginarse. El vivomatógrafo, que en este momento se admira en Londres y París, es un ingenioso aparato que *reproduce la vida por medio de la imagen*, cuyos objetos y seres están puestos en acción”.[5] La primera recepción del cine funciona entonces como espectáculo científico, categoría que lo coloca a mitad de camino entre su potencial científico y su potencial de entretenimiento. Es lo que va desde la presentación del invento que hacen los Lumière ante la sociedad científica a la presentación ante el público, meses después, en el Bvd. des Capucines. Como dijo Godard: “En definitiva lo que se celebra cada 28 de diciembre no es la invención del cine sino la primera vez que la gente pagó una entrada para ver las imágenes en movimiento sobre una pantalla”.

Al igual que en otras partes del mundo, la exhibición cinematográfica establece un fenómeno de cruce entre el arte, la ciencia y el entretenimiento. Lejos aún del teatro, lejos del arte de la novela, el cine es un espectáculo que combina proyecciones con acciones en vivo.

Como establece Tom Gunning (1990), el acto de mostrar y exhibir es lo más intenso que despliega el cine antes de 1908. Tanto en las vistas de Lumière, en las que se advierte la tendencia a enfatizar la ilusión del movimiento y que buscan ser realistas, como en

4. En ocasiones, en particular en países como Argentina importadores de insumos, también podía estar dictado simplemente por la existencia o no de ciertos colores en los laboratorios.

5. Un grupo de fotógrafos de Brighton que, al igual que los Lumière, venían experimentando en el campo del movimiento fotográfico durante los años 90, parecen haber sido los autores de las vistas que se exhibieron en el salón de la calle Florida. El más conocido fue Robert William Paul, quien desarrolló un proyector denominado Theatrograph, del cual vendió más de cien durante 1896; es posible que este haya sido el aparato exhibido en Buenos Aires bajo el nombre de “vivomatógrafo”. Poco después los films de estos fotógrafos fueron agrupados bajo un mismo estilo denominado “Escuela de Brighton”, de gran influencia en los comienzos del cine.





En casa del fotógrafo. Copia 16 mm. Fuente: Filmoteca de Buenos Aires

las imágenes de George Méliès, la intención de narrar una historia resulta imposible de rastrear aunque esto no implica que no narren nada.[6] El cine que se desarrolla en Buenos Aires tiene, inicialmente, todos los elementos del cine de atracciones, en particular el espacio donde se desarrolla: kermeses, plazas, barracas, bares, teatros, ferias y circos, pero también su rasgo central: la posibilidad de mostrar algo al margen de cualquier intención narrativa compleja. En Buenos Aires hasta 1908 no se realizan, salvo alguna excepción, films argumentales, aunque esto no significa la ausencia absoluta de articulación narrativa, sino que existe cierto desdén por la construcción de films enteramente ficcionales. Nada parecido a Méliès o a *Asalto y robo al tren* de Porter o films de persecuciones –verdaderos hits de la época– vamos a encontrar entre las producciones locales lo cual podría llevar fácilmente a subrayar la sostenida influencia de la impronta Lumière. Los films que han sobrevivido, no obstante, permiten subrayar ligeros desplazamientos que obligan a revisar el modo en que hemos mirado esas películas, habitualmente encasilladas bajo el paraguas del documental.

Más adelante, la marginalización del cine de atracciones da paso, al igual que en el resto del mundo, a largometrajes de ficción y películas por encargo para distintas empresas e instituciones. Es posible encontrar en ellas, no obstante, rasgos originales que las identifican.

CATÁLOGO

En casa del fotógrafo (ca. 1901/2), de Eugenio Cardini,[7] es una breve y hermosa película que opone a un joven cineasta con un viejo fotógrafo; el pasaje de la inmovilidad al movimiento parece condensarse en ese minuto en el que Cardini decide registrarlo.[8] En algún punto resulta fascinante porque ambos, con todo lo que los separa, hacen exactamente lo mismo, toman fotografías. ¿Qué ve el operador de un flamante equipo Lumière en aquel fotógrafo? ¿La extinción de un oficio o la constatación de que en esencia se trata del mismo principio? Como señala Peña (2015), “El plano que elige –de frente a la cámara que lo registra– implica una curiosa puesta en abismo que necesariamente nos interpela”.
“El fotógrafo fotografiado”, como lo llamó, era Pedro Sanquirico, gerente durante 35 años de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, a quien Cardini conocía

6. André Gaudreault al estudiar los primeros films de Lumière señala la diferencia entre narración y narratividad.

7. Cardini, fotógrafo aficionado, adquirió tempranamente una cámara Lumière con la que realizó una serie de notables films en las primeras décadas del siglo XX. Unos pocos fragmentos, alrededor de diez minutos de película, sobreviven en su soporte original en el archivo del Museo.

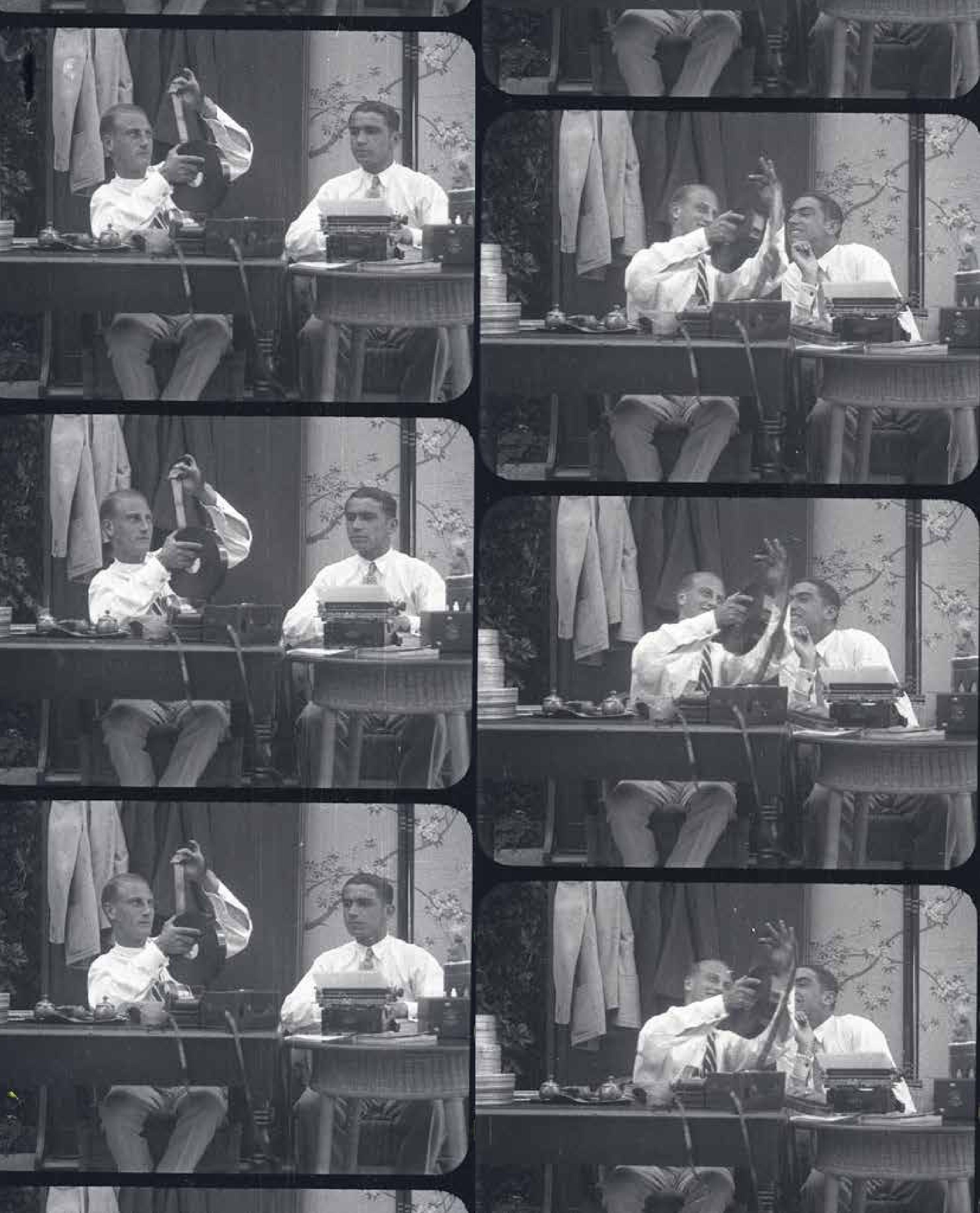
8. Si bien no pertenece a ninguna colección del Museo, allí se exhibe una versión digital realizada a partir de una reducción a 8 mm cedida por Fernando M. Peña, quizás hoy único elemento existente. El técnico Fernando Vigévano realizó numerosas reducciones a 16 mm de diversos materiales antiguos para el coleccionista Enrique Bouchard, quien luego los comercializaba. Es posible que la copia de Peña sea una reducción de este material.

perfectamente bien al ser uno de sus miembros (Barrios Barón, 1995). La escena cómica lo muestra intentando tomar una fotografía frente a gente que, si bien siempre fuera del campo visual, comprendemos por los gestos del operador que se resisten a seguir sus indicaciones. Luego, cuando todo parece estar listo, algo más ocurre fuera de campo que colma su paciencia. Entonces tapa el objetivo con su gorra, alza su cámara y trípode gesticulando ampulosamente y comienza a irse; la fotografía no se ha dejado tomar.[9] Se ve aquí el gusto por el gag, que mantendría durante años, también presente en el film *Escenas callejeras* (1902), habitualmente mencionado como el primero del cine nacional.

Otros films de Cardini catalogados para la presente publicación confirman su interés en la relación entre fotógrafos y fotografiados o *filmadores* y filmados, así como cierto magnetismo por los inicios del cine. Sabemos que, como tantos operadores alrededor del mundo, Cardini realizó su versión de *Salida de los obreros de la fábrica* (1902), hoy perdida, pero no se quedó allí porque tomó otras películas Lumière de referencia como *La comida del bebé* y lo que podría ser una elaborada reinterpretación de *Una partida de cartas*, en los años 20. También una serie de películas cómicas, hoy mezcladas entre films familiares, cuyos gags remiten indiscutiblemente al universo de los orígenes. Entre los varios fragmentos desordenados podemos reconocer algunos personajes que se repiten así como ciertas recurrencias y un estilo humorístico definido.[10] En uno de ellos dos supuestos laboratoristas inspeccionan un film a trasluz mientras hacen comentarios risueños. El mecanógrafo (quizás titulando) súbitamente a partir de lo que ha visto en los fotogramas simula afeitarse, incluso se pone una crema blanca y ambos ríen ostensiblemente; la escena se interrumpe de manera abrupta. La puesta de cámara fija y a corta distancia compone un plano medio cuidadosamente equilibrado, el peso de la narración queda en este caso a cargo de los intérpretes. La escena se completa unos minutos después con otra que inicialmente no pareciera tener relación: en la rambla de Mar del Plata tres chicas se encuentran por casualidad con dos amigos, quienes se sientan junto a ellas. Mientras charlan, una se lima las uñas, la segunda se arregla el pelo, la tercera se pinta los labios (la escena está compuesta mediante dos planos generales y algunos primeros planos, montada en cámara). Frente a esta situación los muchachos deciden imitarlas, uno se afeita, el otro ayudado por un gran espejo se peina. Las chicas, escandalizadas, se levantan y se van, los muchachos ríen frente a la cámara, fin. Pero no todo termina allí porque el personaje que se afeita es el mismo que inspecciona el rollo de película en el fragmento descrito más arriba. Ahora comprendemos por qué ríen los laboratoristas y por qué uno de ellos imita el acto de afeitarse, están revisando el film de la rambla. Se trata de un elaborado *gag*, de compleja narrativa, que revela el interés de Cardini por la posibilidad de pensar el cine desde el propio cine, bastante inusual en films familiares o amateurs.

9. De haberla tomado, tendríamos un registro de Cardini filmando.

10. Los fragmentos reunidos en un solo rollo carecen de datos (nombres, años, lugares) que permitan una identificación más precisa.





— ID 36



Edificio de Casa Lepage de Max Glücksmann en Callao 45-83, Buenos Aires. *Excelsior*, enero de 1918

Una de las características del cine de atracciones es la particular relación que establecen quienes son filmados con la cámara y, a su vez, con los espectadores. Los actores o las personas, especialmente en los films cómicos o de trucos pero también en numerosas vistas, no niegan el cine, es decir, no niegan la cámara, miran hacia ella con naturalidad, se constituyen junto con el espectador. Este aspecto resulta central para comprender la relación que se establece entre el cine y los espectadores, como señala Burch (1987, p. 209): "... [en esta época] lo que se da como implícito, tanto para los cineastas como para el público, *es la conciencia de estar sentado en una sala mientras se contemplan las imágenes sobre un pantalla*".[11]

Como contrapartida, el cine narrativo construye un espacio de entera ficción, un universo cinematográfico donde la historia se desarrolla como en una novela, como en una obra de teatro realista, y en el que cambia radicalmente la relación con el espectador. El universo diegético elabora un mundo propio en el que el cine como dispositivo ya no tiene lugar, el relato se torna omnipresente. A partir de este proceso de *narrativización* se acerca al modelo de representación de tradición teatral y, por consiguiente, a ese mismo tipo de espacio –son los años en que se construyen los teatros exclusivos para el cine–. Sin embargo, Gunning sostiene que el cine de atracciones no desaparece completamente sino que sufre cierta marginalización: lo encontramos en el cine de vanguardia de los años 20, pero también en algunos géneros clásicos como el musical. Y lo encontramos por supuesto en las películas familiares y amateurs, como vimos en el caso de Cardini.

Al igual que en el resto del mundo, el temprano cine argentino es exclusivamente un cine de atracciones. Luego no desaparece pero se produce un notable crecimiento de los films institucionales, que de hecho van a permitir el funcionamiento de la mayoría de las empresas productoras en los años 20.[12]

Allí la figura de Glücksmann cobra relevancia significativa. Empleado primero y socio después de la Casa Lepage, dedicada a la comercialización de artículos fotográficos y cinematográficos, compra el negocio en 1908. "La Casa Lepage de Max Glücksmann", como pasa a llamarse, se ocupaba de todos los rubros cinematográficos: venta de artículos, revelado, copias, alquiler de equipos, alquiler y venta de films, y tempranamente un servicio de confección de películas para empresas, instituciones y particulares.

De este tipo son los dos films vinculados a la familia Pirán que llegaron al Museo gracias al curador Patricio López Méndez. El primero de ellos celebra las bodas de plata del matrimonio Emilia Mountier y Antonio Pirán el 5 de marzo de 1910; el segundo, en el mismo rollo, es la inauguración, exactamente un año después, de la iglesia Inmaculada Concepción en el pueblo de General Pirán en la Provincia de Buenos Aires, obra de notable valor arquitectónico, donada por los esposos. En 1910 el film pudo sorprender por su asombrosa técnica animada; más de cien años más tarde se ha transformado en un documento bastante único. Si inicialmente fascinó el dispositivo, a nosotros nos fascina el contenido, su valor radica en su poder de reposición de un tiempo pretérito del que existen muy pocos registros.[13] Pero la percepción actual también se toca en algún

11. El destacado es del original.

12. A tal punto que los films institucionales –tanto publicitarios como propagandísticos– van a financiar el cine de ficción argentino durante la década del 20. Empresas como Cinematografía Valle, Corbicier y Compañía o Tylca pudieron llevar adelante buena parte de sus proyectos de ficción gracias a los ingresos generados con las películas realizadas para empresas y gobiernos.

13. La lista de films anteriores a 1910 es mínima. En el Archivo General de la Nación pueden encontrarse: *Llegada del presidente Campos Salles al puerto de Buenos Aires* (1900), *Visita del General Mitre al Museo Histórico Nacional* (1901), *Festejos del Centenario* (varios films, todos de 1910). La Fundación Cinemateca Argentina posee *Operaciones del Dr. Posadas* (ca. 1900-01), *Ascenso del Globo Huracán* (ca. 1909), *La revolución de Mayo* y *La creación del himno* (ambas de Mario Gallo, realizadas ca. 1909-1910).



Bodas de plata de los esposos Dr. Antonio N. Pirán y señora Emilia A. Moutier; inauguración de la iglesia donada por el doctor Pirán al pueblo de Pirán.
— ID 04

punto con la de los contemporáneos asombrados unos y otros por la agitación de esas imágenes, por la asombrosa captura de cada detalle, porque en definitiva se cumple la profecía formulada en los inicios del cine respecto al triunfo sobre la muerte. Algo de fantasmático habita en estos films que simulan, a la perfección, el movimiento de gente muerta mucho tiempo atrás, atrapados en esas pequeñas cápsulas de tiempo en que se han convertido las películas. Estas imágenes remiten a otro film preservado íntegramente en 35 mm por el Museo y proyectado en el Festival de Cine de Mar del Plata en 2015. Ambas películas fueron realizadas en el seno de familias adineradas, poseedoras de tierras, miembros de la élite de su tiempo. Si el film de los Pirán condensa en pocos minutos el poder económico y social de un apellido que ha dado nombre a un pueblo, el otro, de los Anchorena/Verstraeten, lo despliega a lo largo de dos horas. El recorrido comienza en una de las principales estancias bonaerenses, "San Ramón de Anchorena" y luego se desplaza a "La Barrancosa" y "Los álamos" –las dos primeras ubicadas en el partido de Azul y la restante en la región de Baradero–, que da cuenta detalladamente del trabajo y la organización agropecuaria durante la década del 20. Allí se describe el funcionamiento integral de las empresas: su composición material, la organización del trabajo, las tareas asignadas a cada uno de los empleados, el uso de la tecnología, las actividades durante los días de fiesta y durante los días de descanso. Se advierte el trabajo en la cantera Cerro Colorado en Azul y otras actividades rurales menos típicas de la pampa, como la apicultura. El film es detallista en todos sus aspectos, formales y narrativos. El trabajo fotográfico es por momentos deslumbrante, aprovechando la notable profundidad de campo que permitía la película de nitrato. Cada una de las escenas da cuenta del rigor técnico de los operadores cinematográficos pero también del trabajo de laboratorio, en este caso Óptica Mandel de Buenos Aires. Todos los actos se encuentran teñidos a diversos colores para lograr mayor expresividad. Este film excepcional es uno de los pocos que han sobrevivido prácticamente intactos y en dos versiones distintas, una con títulos en castellano y la otra en francés. También su origen es excepcional, ya que no fue realizado por ninguna de las empresas que se dedicaban a este tipo de películas en la época.

A mediados de la década de 1910, François Verstraeten, al igual que millones de europeos, se lanzó a la aventura americana en busca de mejor fortuna. De origen belga, con cierta educación y conocimientos de mecánica, no tardó en conseguir trabajo. La familia Anchorena-Ortiz Basualdo, por entonces la mayor empresa económica del país, lo contrató como *chauffeur* de sus modernos automóviles. Hacía poco tiempo la tragedia se había desatado en el seno del clan. La muerte del más prominente de los hermanos Ortiz Basualdo, Carlos, fue un episodio que conmocionó a la sociedad de su tiempo. Dejaba cinco hijos y una mujer joven, hermosa y millonaria, Matilde Anchorena. Matilde y François –que había sido designado su chofer personal– se casaron secretamente en París en 1914, y tuvieron dos hijos, Elena y Francisco. Ese casamiento provocó un cisma familiar que perdurará durante todo el siglo XX. La matriarca de la familia, Mercedes Castellanos de Anchorena, no volvió a dirigirle la palabra a su hija y desconoció a sus nuevos nietos. Mercedes Castellanos murió en 1920 y François, deslumbrado con la riqueza de su familia política que súbitamente había pasado también a sus manos, decidió mostrarles a



[Salida de la fábrica de cigarrillos "La Sin Bombo"]
— ID 01

sus amigos belgas la maravillosa tierra que sin duda le había cambiado la vida. Para ello en 1922 hizo traer desde Europa a un operador cinematográfico para realizar un film que diera cuenta de aquello que sus palabras expresaban pobremente. El operador se trasladó con toda su familia y recorrió durante casi un año las distintas estancias heredadas por Matilde y ahora compartidas con François. A su vez, atraído por la modernidad de Buenos Aires, tomó imágenes de la ciudad y sus alrededores. El resultado es este asombroso film que llamó significativamente *En tierras nuevas donde el oro abunda*.

El contraste con otro film de la misma época, *[Elecciones argentinas 1910-11]* es evidente. El año, atribuido gracias a la colaboración de las historiadoras Inés Rojkind y Viviana Barry, es significativo porque se trata de uno de los últimos ejercicios del voto anteriores a la Nueva Ley Electoral de 1912, y por supuesto porque no se conocen registros cinematográficos similares. Fue realizado por la Casa Lepage de Max Glücksmann, claramente identificado en la etiqueta del envase original que se ha preservado. Este fragmento revela el clima festivo de una jornada electoral en alguna zona periférica de la ciudad de Buenos Aires. La vestimenta indica que la mayoría de los votantes proviene del mundo del trabajo, quienes precedidos por una orquesta marchan la mayoría de a pie, otros más atrás a caballo, con cierto orden por la calle de tierra y casas bajas. La policía montada custodia el acto que transcurre sin incidentes. Luego un corte y cambio de escena nos deja ver un panorama general de las mesas electorales en lo que parece el patio de una escuela. En cada film es posible encontrar pequeñas zonas involuntarias que escapan al control del operador. Grietas por donde se filtran imágenes insospechadas. *Elecciones* es un film hermoso por muchos motivos, que brinda valiosa información acerca del acto electoral pero también acerca del propio dispositivo. Pocos films registran con tanta nitidez la sombra del operador trabajando. Allí podemos advertir un doble movimiento, con una mano gira la manivela que hace correr la película y con la otra gira otra manivela que permite el movimiento lateral de la cámara, colocada en un trípode, y así obtiene un paneo que recorre todas las mesas dispuestas.

Posiblemente del mismo año es *[Salida de la fábrica de cigarrillos "La Sin Bombo"]*. El material incompleto, sin títulos ni créditos, procede del fondo Colegio Nacional Buenos Aires. La salida de los obreros y la llegada del tren a la estación constituyen, desde que Louis Lumière decidió filmarlos y difundirlos por el mundo, imágenes canónicas y referenciales. A partir de entonces no es posible registrar u observar estos hechos sin que la mancha Lumière los atraviese. *"La Sin Bombo*" podría ser una más de tantas salidas de una fábrica si no fuera por un final sorprendente, de una belleza singular. La Sin Bombo era hacia los años del Centenario una de las más reputadas empresas tabacaleras del país, fundada por Domingo Carter en la década de 1850, que desde fines de siglo XIX, ya bajo la conducción de su hijo Juan, creció con notable éxito. La revista *Caras y Caretas* le dedica una extensa nota en 1906. Allí se puede apreciar la fachada de la fábrica central, la misma de donde salen los obreros del film, en la calle Humberto 1° y Sarandí.[14] La cantidad de trabajadores es sorprendente, pero una mirada atenta puede descubrir que algunos pasan dos o tres veces frente a cámara. Muchos de ellos saludan o miran directamente hacia el operador. Primero salen los hombres, luego las mujeres, y por último el personal jerárquico entre los que es posible detectar al propio Juan Carter.[15] Al fondo dos hombres sostienen carteles publicitarios de los cigarrillos Sublime, Ideales y La Sin Bombo. A diferencia de la mayoría de las otras películas sobre salidas de obreros, esta no termina allí, sino que da paso, ya en otra secuencia, a lo que parece ser un improvisado y entusiasta baile de las cigarreras, quienes se acercan y alejan de la cámara, sonríen y gesticulan divertidas. El film registra con naturalidad un universo social señalado injustamente como ausente en las películas del período, y entre los obreros da protagonismo a las mujeres en una escena que las ubica también fuera de los espacios habituales en que han sido retratadas; el interior de las fábricas (como las cigarreras de los *Industriales progresistas* de Valle),[16] en actos de beneficencia (por lo general mujeres de la elite), saliendo de misa o trabajando en la escuela (como las maestras del film *Nuestra escuela* de Gallo y *La educación moderna en una escuela normal argentina* de Arata y Pardo).[17]

El otro film que subraya un lugar poco visto para las mujeres en las imágenes del período es *La mosca y sus peligros*, notable película producida por Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera en 1920. Allí puede verse a una joven investigadora observar bajo el microscopio las atroces características de las moscas. Esta película es, al parecer, la única que hoy existe de las tres realizadas por esta productora del mismo estilo. El Museo conserva dos copias originales, teñidas en 35 mm, una con textos en portugués y la otra en español. Como señaló Paula Félix-Didier (2009), "El uso de la microfotografía en el cine permitió la realización de films que combinaban la divulgación científica con el espectáculo y la voluntad de provocar el asombro del público". En efecto, el film se las ingenia, mediante las lentes de aumento y una narrativa que combina la descripción del metódico trabajo científico con escenas de ficción, para hacer de la mosca un insecto espantoso que perfectamente podría haber inspirado a David Cronenberg.

14. Agradecemos la contribución de Alejandro Butera, autor de *Los pioneros del tabaco* (2012).

15. La fotografía de Carter publicada en *La Ilustración Española y Americana* el 22 de abril de 1901 sostiene esta sospecha.

16. Ver el film *Industriales progresistas* en este mismo catálogo.

17. Ver ambos films en este mismo catálogo.

FICCIONES

A mediados de la década de 1910 se produce una moderada expansión del cine local, crece el número de empresas productoras y por ende de producciones, y el cine de atracciones subsiste en los márgenes de los noticieros, por ejemplo, las sátiras políticas de Quirino Cristiani (relevadas en este catálogo), en cortometrajes humorísticos y películas no comerciales como *El picnic en honor a Julián Ajuria* (Rápid Film, 1926) o en la bellísima *Galería Cinematográfica Infantil* de Domingo Filippini, realizada en la provincia de La Pampa a principios de los años 30.

Sin duda, el gran éxito de *Nobleza gaucha* en 1915 contribuyó a esta expansión, ya que fueron más los empresarios que apostaron a la realización de ficciones con la expectativa de lograr ganancias similares, pero también habría que señalar que ese éxito fue posible gracias a la existencia de un mercado interno fluido y dinámico capaz de recompensar a quienes estuvieran dispuestos a tomar riesgos. A lo largo de esa década, Glücksmann amasa la base de su fortuna y un inmigrante emprendedor como Federico Valle, que comienza como operador, en poco tiempo se posiciona entre los empresarios más conspicuos. Aparecen directores como José Ferreyra, Julio Irigoyen y Nelo Cosimi, y editoras como Patria Film, Colón Film y Platense Film, entre muchos otros emprendimientos menos estables. El contexto internacional, marcado por la Primera Guerra y la consiguiente retracción en la llegada de cine europeo, favoreció este desarrollo, aunque alentó también la importación de films norteamericanos que en poco tiempo dominaron un mercado en el que los exhibidores obtenían porcentualmente mayores ganancias al exhibir títulos extranjeros que argentinos. Durante la década del 20 se alzaron voces reclamando protección al Estado pero esta nunca ocurrió.

Aun bajo estas condiciones adversas, las empresas mantuvieron una producción estable. Muchas de ellas, como señalamos, financiando gran parte de las películas de ficción gracias a la confección de películas institucionales y publicitarias. A su vez, debe destacarse la emergencia de al menos dos géneros enteramente nacionales, el criollismo y la poética urbana/tanguera, esta última reconocible perfectamente en el cine de José Ferreyra.

La tradición criollista heredada del teatro y la literatura aporta temas, estilo y estética en la configuración del género, donde también se puede ver cierta influencia del western, muy popular con figuras como Tom Mix y William S. Hart, habituales en las carteleras locales. La importante cantidad de producciones del género quizás explique que dos de los únicos tres films de ficción de todo el período mudo conservados en copias originales más o menos completas sean criollistas, y asombrosamente en ambos participa el actor José Romeu. Nos referimos a *El último centauro, la epopeya del gaucho Juan Moreira* (1924) de Enrique Queirolo e *Historia de un gaucho viejo* (1924) de José Romeu.[18] Ambos recuperan la tradición literaria del género, de manera mucho más clara por supuesto en el caso de la versión del Moreira, que sigue con notable rigurosidad cada uno de los aspectos narrados por Eduardo Gutiérrez en el folletín de 1880. Fue realizada por Lautaro Film, empresa rosarina, y estrenada en Buenos Aires en abril de 1924.

18. La otra película es *Amalia* (García Velloso, 1914), preservada por el Museo en 2015, presente en esta publicación.











Actos electorales en el registro documental y en la ficción. *[Elecciones argentinas 1910-11]* e *Historia de un gaucho viejo.*
— ID 03
— ID 38

Apenas unos meses más tarde se estrenaba el film de Romeu producido por Colón Film, empresa de los hermanos Ángel y Vicente Scaglione, este último a cargo de los aspectos técnicos.

Historia de un gaucho viejo fue hallada en el Museo de Carcarañá, Santa Fe, en 2008, gracias a la información brindada por el coleccionista Enrique Bouchard. Los ocho actos del film en soporte nitrato con sus teñidos originales se conservan hoy en el Museo del Cine. Lamentablemente el material presenta distintos grados de deterioro, según puede apreciarse en este catálogo. No obstante, a partir del trabajo de restauración física pudo obtenerse una primera versión digital que permite apreciar el film prácticamente en su totalidad. Filmado en los alrededores del pueblo de San Rafael, provincia de Mendoza, con muchos actores y extras de la zona, la historia se organiza al igual que en Moreira alrededor de las tensiones de la política bajo el gobierno conservador, en particular a partir de las elecciones fraudulentas. Romeu describe con minuciosidad las características del voto y cómo el dueño del campo les indicaba a sus peones por quién votar. El gaucho viejo se niega a acatar la orden y allí comienzan sus problemas. Perseguido por las autoridades, todo un tópico del género, se refugia entre cuatreros que roban ganado a los ricos para repartirlo entre los que menos tienen. La reivindicación del gaucho llega luego del triunfo del gobierno radical: allí se lo puede ver votar en el pueblo bajo la Nueva Ley Electoral de 1912, que estableció el carácter secreto y obligatorio. La composición de las imágenes de *[Elecciones argentinas 1910-11]* a tal punto se asemejan que pareciera apelan a recursos similares para obtenerlas. Se podría sostener que Romeu registra un acto electoral verdadero y lo incorpora a su ficción o al revés que en *[Elecciones argentinas 1910-11]* el operador organiza la disposición de mesas y votantes para favorecer el registro, tanto se parecen el uno al otro.

Como la gran mayoría de los films argentinos del período, ambos apelan a la palabra escrita como soporte narrativo, aspecto aún más marcado en la película de Queirolo. En el caso de Romeu debe destacarse la excelente fotografía, realizada por los teñidos y la fluidez con que transcurre la acción. El film resulta orgánico, ordenado en tres momentos perfectamente claros, con destacadas escenas de persecución a caballo, arreo de ganado, cruce de ríos y un sorprendente suicidio magníficamente logrado.

Ambos pueden leerse como una fábula no tanto contra el progreso y la modernización –tópico bastante habitual del género–, sino más bien contra los poderosos. De esta manera se inscriben en la línea trazada por el primer largometraje criollista, *Nobleza gaucha*, realizado nueve años antes, durante el último año de gobierno de un ciclo que había comenzado en el 80 con el presidente Roca.



El último centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira
— ID 39

La fábula contra el poder es un relato que excede a la política de turno. Sin ir más lejos, *Mi alazan tostao* de Nelo Cosimi,[19] realizada durante el gobierno radical, no de Alvear sino de Yrigoyen, resulta una contundente crítica al gobierno, en este caso representado por el juez de paz y su bastante cínico y perverso hijo. Aquí sí puede verse una clara adhesión a uno de los recurrentes temas del criollismo literario: la figura del juez de paz, dueño de un poder omnímodo que utiliza en beneficio propio y en contra del honesto gaucho. La crítica al poder en *La quena de la muerte* va más allá de una clase social y se ubica directamente contra los representantes del Estado. En este punto contrasta abiertamente con *Historia del gaucho viejo*, declaración política abierta en apoyo del gobierno radical que, según el film, no sólo ha terminado con las arbitrariedades de los estancieros aliados con los malos gobiernos sino que ha restaurado los valores gauchos de honestidad y trabajo, como señala el texto del final, y por ende al propio gaucho.

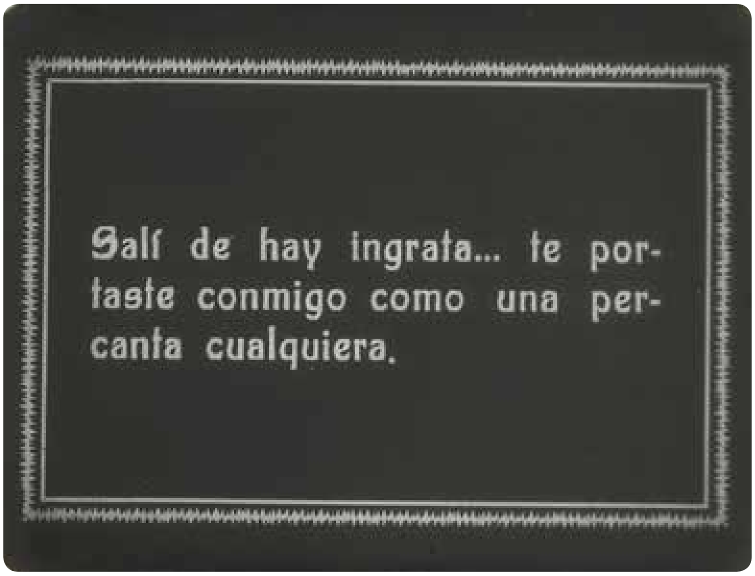
El otro género importante del cine narrativo del período se constituyó a partir del universo poético del tango. Como dijimos, fue José Ferreyra su más notable representante.

En 2008, Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña encontraron una copia original en soporte nitrato de *La vuelta al bulín*, cortometraje de 1926 dirigido por Ferreyra y protagonizado por el actor cómico Álvaro Escobar. Como señala Peña, se trata de una sátira del propio universo de los films de Ferreyra, los malevos, los suburbios, las jovencitas que abandonan el barrio humilde por las luces del centro; en suma, la narrativa del tango. "El resultado es un perfecto equivalente cinematográfico del tango festivo, modalidad que complementa y compensa la vertiente melancólica de la música ciudadana" (Peña, 2012). Este film no se proyectaba en los cines sino que formaba parte de un espectáculo teatral del propio Escobar, no sabemos exactamente cómo funcionaba pero podemos suponer una interrelación entre el espectáculo, quizás por secciones y el film. Manuel Romero (guionista, escritor de tangos, empresario teatral y luego director de films) en 1922, en su espectáculo *Gran Premio Nacional*, proyectaba "películas tomadas de la casa Valle", según señalaba el folleto promocional (González Velasco, 2012). En 1926, mismo año de *La vuelta al bulín*, se estrenó *El lobo de la ribera*, de Nelo Cosimi, en el marco de un espectáculo por secciones que incluía: Actualidades mundiales del "Noticiario Paramount", 2) un cortometraje de Ben Turpin, 3) Un "diálogo dramático original de Julio Sánchez

19. Conservada en el Museo del Cine en soporte 16 mm, pertenece al fondo Peña Rodríguez.

Gardel titulado *La otra*, interpretado personalmente por Chita Foraz y Florentino Delbene", 4) "Boceto cómico titulado *Amor Malevo*", también con Foraz y Delbene en escena, y un 5) "Número original y novedoso por primera vez en esta sala. Los actores cinematográficos nacionales: Nelo Cosimi, Chita Foraz y Florentino Delbene, protagonistas de *El lobo de la ribera*, se presentarán personalmente en el escenario interpretando el prólogo de la misma y un número de baile" (anuncio en revista *La Película*, 1926). Luego, finalmente, el film en cuestión. El cine, bien entrada la década del 20, podía desmarcarse abiertamente del dispositivo narrativo establecido por Hollywood. El corto de Escobar es tal vez el único sobreviviente de esos años, pero es suficiente, no para cuestionar un modo del cine ya sólidamente establecido, pero sí para fundamentar la existencia de uno más diverso y dinámico del que suele creerse, que podía complementarse perfectamente con otros espectáculos, al igual que había sucedido en sus orígenes. *La vuelta al bulín* es una forma híbrida por demás interesante, apela a un lenguaje cinematográfico eminentemente narrativo, Ferreyra conoce a la perfección sus reglas de puesta y montaje, pero se despliega en un espacio que lo excede, frente a un público que no es exclusivamente el del cine, e incluso rompe algunas reglas de hierro cuando Escobar parece mirar a cámara buscando la complicidad del espectador. De algún modo, señala una pertenencia lejana al cine de atracciones, básicamente porque remite a ese mundo inicial, pretérito a las salas de cine, anterior a la creación de un mundo diegético cerrado sobre sí mismo.

La vuelta al bulín
— ID 52





Del período mudo de Ferreyra también ha sobrevivido una copia en 16 mm de *La chica de la calle Florida* (en el fondo Peña Rodríguez del Museo del Cine), un fragmento de *Muchachita de Chiclana* y *Muñequita porteña* (ambas en el Museo). Esta última rescatada parcialmente hace unos años a partir de los negativos originales, incompletos, preservados por el Museo, fue una de las varias experiencias de cine hablado anteriores a la revolución del sonido óptico que ya se percibía antes que efectivamente ocurriera. En Argentina, Alfredo Murúa, joven inventor, funda con Genaro Sciavarra en 1929 la Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (S.I.D.E.). Luego de realizar varios cortos de prueba (*Variedades Sonoras Ariel-Fonografía de S.I.D.E.*, 1929) con un sistema de discos propios, en 1931 trabaja en *Muñequita porteña*, esta vez con discos Vitaphone. La historia fue contada mil veces en el cine y en el tango: la muchacha humilde y trabajadora (María Turgenova) se deslumbra con un joven rico

que la maltrata (Arturo Forte) mientras que su novio del barrio (Floren Delbene) intenta rescatarla. Pero está claro que a Ferreyra le interesaba menos el texto que la imagen. La ubicación de la cámara es precisa, logra ángulos y planos originales, aprovecha siempre la profundidad de campo que permitía el tipo de película y la filmación en exteriores, mientras que el montaje por momentos se acerca a la experimentación vanguardista de los años 20. Resulta excepcional esta combinación de un cine formalmente tan moderno para historias de ambiente humilde y arrabalero. Ese registro prácticamente documental pero notablemente expresivo del espacio –el centro, Barracas, La Boca– junto con la descripción del mundo del trabajo sea posiblemente su mayor legado.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1982). *Historia universal del cine*, Madrid, Planeta.

AA.VV. (1981). *Los escritores y el cine*, ed. De Harry M. Geduld, Madrid, Fundamentos.

Burch, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra.

Butera, Alejandro (2012). *Los pioneros del tabaco*, Buenos Aires.

Cuarterolo, Andrea (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CdF Ediciones.

Elsaesser, Thomas (ed.) (1990). *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI.

Félix-Didier, Paula y Peña, Fernando M., (coord.) (2009). *Primera antología del cine mudo argentino. Dossier*, Buenos Aires, INCAA-Gobierno de la Ciudad.

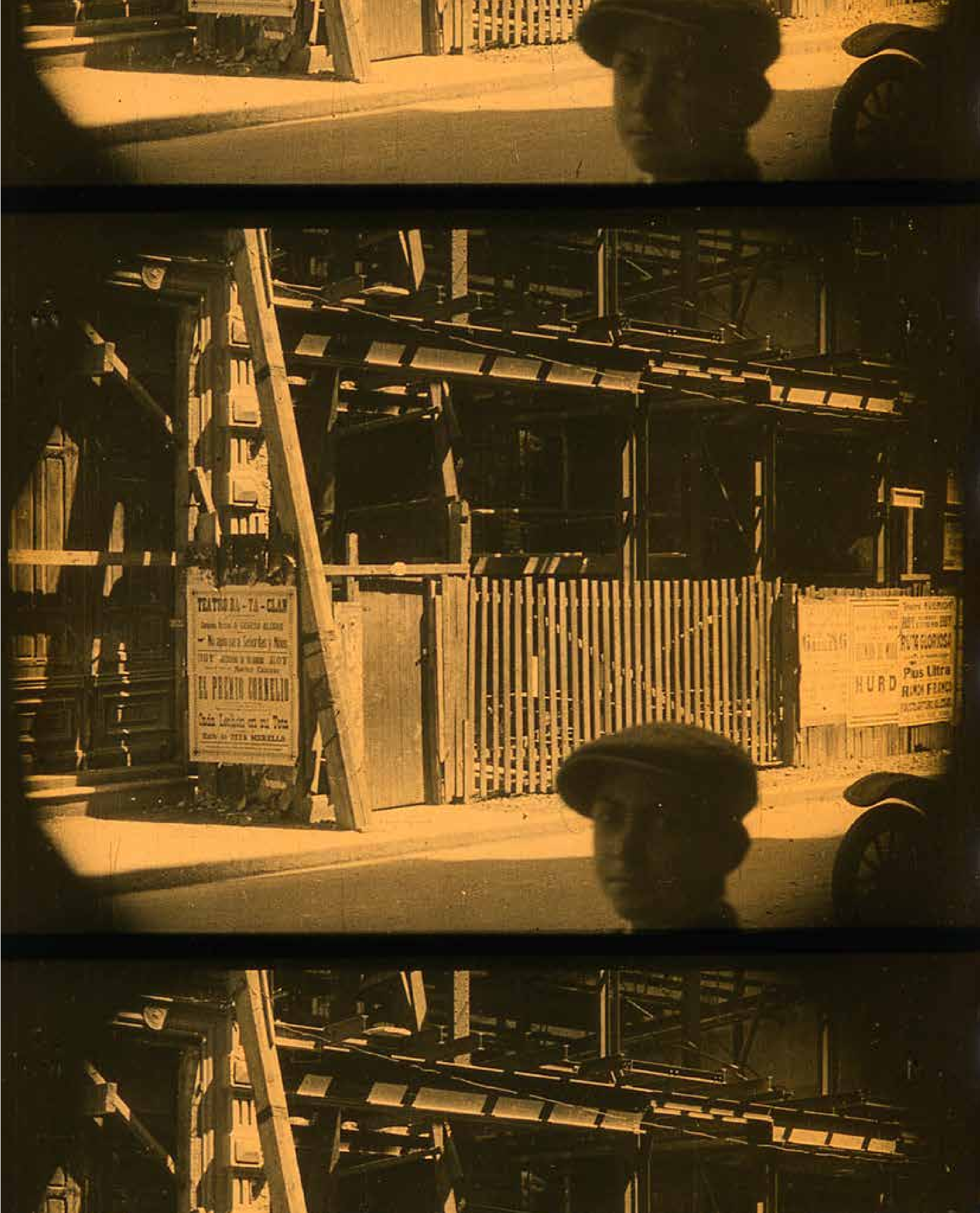
Gaudreault, André (2° semestre de 2007). "Del cine primitivo a la cinematografía-atracción", en *Secuencias*, n° 26.

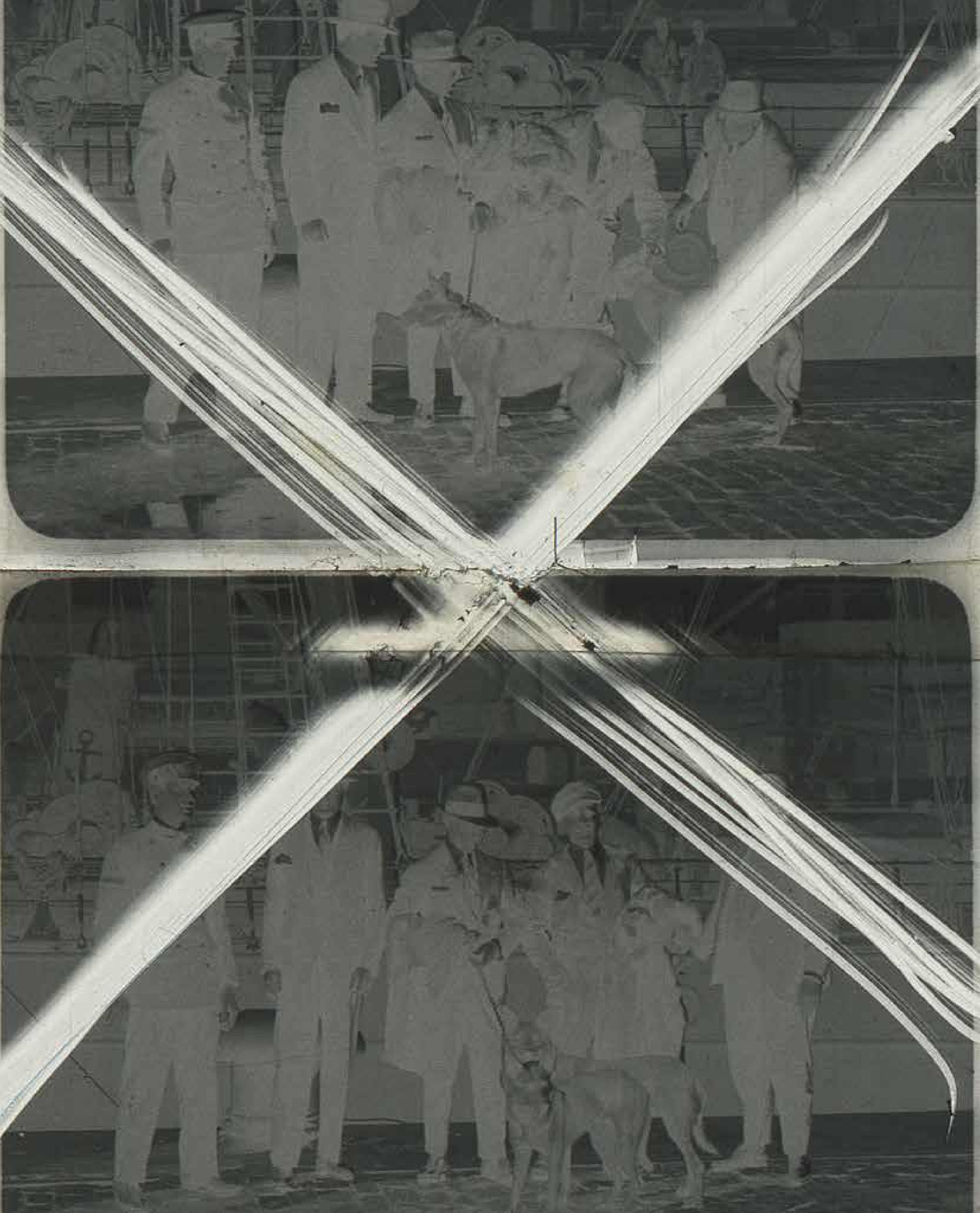
González Velasco, Carolina (2012). *Gente de teatro, ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Gunning, Tom (1990). "The Cinema of Attractions. Early Film, its Spectator and the Avant-Garde", en Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, Londres, BFI.

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, Buenos Aires, Teseo.

Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.


HURD
Pus Ultra



Nitrato argentino: una historia inestable

SEBASTIÁN YABLÓN

Si bien la colección de nitrato del Museo del Cine conserva películas producidas y distribuidas en Argentina desde la primera década del siglo XX hasta principios de los 50, cuando el nitrato es reemplazado por soportes no inflamables, el foco de este catálogo alcanza hasta comienzos de la década del 30. Este recorte obedece al momento en que se inicia a nivel local la producción de largometrajes sonoros que, gracias a la barrera idiomática que limita el consumo del cine norteamericano, sientan las bases de un sistema de producción industrial que implicará la estandarización de los modos y medios de producción.

Debido a la necesidad de satisfacer una mayor demanda (para el cine argentino se irán abriendo los mercados locales y de toda Latinoamérica) y por los condicionamientos del registro de sonido en el celuloide, se irán relegando técnicas que permitían un mayor control sobre el material como el revelado manual o una mayor diversidad estética como las técnicas de color aditivo, prácticas que no lograrán traspasar la barrera del sonido.

Una particularidad del período mudo local es que al no terminar de consolidarse un sistema de estudios, las compañías productoras dependieron de alternativas al largometraje de ficción para su subsistencia, como la realización de actualidades, institucionales o trabajos de laboratorio, que terminaron impregnando con sus procedimientos a las ficciones producidas por estos mismos estudios.

Estas prácticas, muchas producto de cierta precariedad en la infraestructura económica, bien pueden servir de denominador común no sólo a las frustraciones sino también a las singularidades del cine argentino mudo. La producción sonora en el cine local supondrá un lento proceso de ajuste tecnológico y de homogeneización que irá dejando atrás una pluralidad de recursos de un período mudo que se caracterizó en nuestro país por una diversidad propia de un modo de producción lindante con lo artesanal.

< Marcas sobre un negativo original montado
— ID 64

1896-1914: ESCENAS CALLEJERAS

En el principio fue el operador... que concentraba las funciones de organizar una proto-puesta en escena callejera, encuadrar con cámaras sin una mirilla que permitiera comprobar el encuadre, girar la manivela con una cadencia estable pero propia, realizar los efectos especiales de fotografía en cámara, medir los niveles de exposición y la calidad de los negativos que revelaba y copiaba para, muchas veces, proyectarlos él mismo. Paralelamente, eran las mismas cámaras las que tomaban la imagen, la copiaban y la proyectaban.



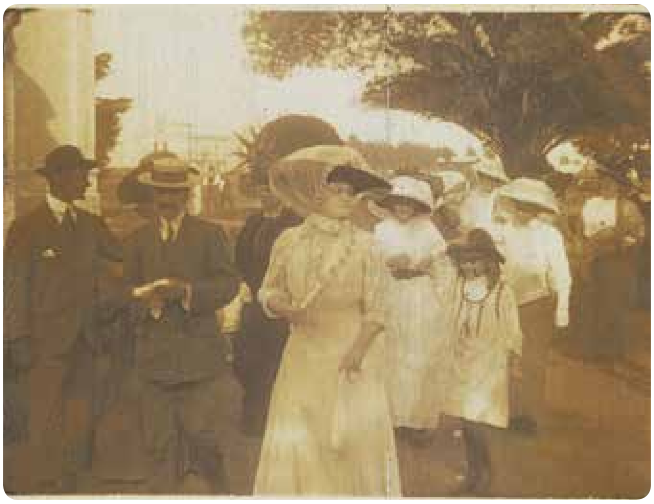
Intertítulo de la Casa Lepage incluido en *Bodas de Plata de los esposos Dr. Antonio N. Pirán y Señora.*
— ID 04

Modo artesanal de producción que en nuestro país se manifestó primero como una curiosidad entre los productos importados por la Casa Lepage, que captaba la atención de aficionados a la fotografía. Eugenio Cardini se destaca por haber llevado su dedicación amateur hasta las últimas consecuencias fabricando un modelo propio de cámara e impresionando algunos fotogramas, para después traer de París una cámara Lumière y filmar en su terraza la primera ficción local con sus *Escenas callejeras* en 1902. El primer cineasta profesional es el francés Eugenio Py, quien será empleado en la Casa Lepage como laboratorista. En 1897 Lepage recibe de Pathé Frères de París el cronofotógrafo Elgé con capacidad para rollos de veinte metros con el que Py filma sus primeras vistas, que luego, como es el caso de *Exposición Rural* o *Viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*, terminarán siendo producidas con regularidad por el ala cinematográfica del negocio dirigida por Max Glücksmann.

En aquellos primeros años el cine como tal no está definido por las obras o sus autores, sino más bien por su tecnología. En las primeras proyecciones cada productora, como Edison, Pathé o sus representantes, promocionaban la exhibición, no de una película en particular, sino de determinada cámara o proyector, y los soportes de las películas no solían ser compatibles, por su relación de aspecto o tipo de perforación, con los proyectores de otras compañías. En nuestro país las primeras proyecciones serán anunciadas como las del vivomatógrafo, como se llamó localmente al sistema del inglés Robert R. Paul, el cinematógrafo Lumière y el vitascopio de Edison. En 1898 se señalan en las páginas de la sección Vida Social de *La Nación* las proyecciones realizadas por la American Biograph en las que “se nos asegura que las fotografías aludidas son tan nítidas como las europeas, reconociéndose perfectamente a muchas personas que descuellan en nuestro mundo social”. La nitidez, término fetiche de la primera era del cine, era la medida del éxito de cada dispositivo en su capacidad técnica para captar con minuciosidad la realidad. Y en la casi total elección de posar el objetivo sobre las personas “que descuellan en nuestro mundo social”, el progreso mecánico se aliaba con el social.

Es significativo que uno de los pocos films de ficción extranjeros del período mudo que se conserva, fragmentariamente, en la colección sea *L’assassinat du Duc de Guise* (1908), que inaugura no sólo la andanada de producciones de *Films d’art* sino también un tipo de puesta en escena en interiores heredera de las vistas Lumière. Los *Films d’art* se caracterizaron por importar el prestigio del teatro burgués al cine mediante producciones de hechos históricos y figuras de prestigio de las tablas. Pero el intento se extendía,





Vistas en dos películas
de Max Glücksmann
— ID 12
— ID 04

de manera más interesante, a reproducir en su puesta la experiencia escénica mediante la composición en profundidad, ya que hasta el momento las películas realizadas en escenografías solían plantear un espacio plano atravesado por movimientos laterales. Esto marca el inicio de una escuela europea en la que, a falta de cierta libertad en el emplazamiento de cámara y en el montaje, los movimientos de los personajes dentro de la escena se conjugan en un montaje interno al plano que guía la mirada del espectador. Vistos hoy, los *Films d'art* no dejan de ser envarados y lentos, pero tal y como en las vistas Lumière, con su desfile de medios de locomoción o de gente hacia la cámara, la exploración del espacio en el plano acentúa la sugerida tridimensionalidad de la imagen.

Max Glücksmann va a distribuir los films de esta compañía con alta aceptación local, y su repercusión, junto con los fastuosos films italianos, se puede notar en las estampas escolares de la historia argentina realizadas por Mario Gallo en las cercanías del Centenario. Una adhesión más interesante a este estilo se hace patente en uno de los primeros largometrajes de ficción nacional: en *Amalia* (1914), su operador Eugenio Py le impone a la ficción una puesta en escena deudora de las vistas y actualidades en la que el desfile perpendicular a la cámara de la alta sociedad (que la financió y protagonizó), como si se tratara de una vista producida por la Casa Lepage, desplaza a los complots diegéticos de unitarios y federales.[1] Este sincretismo entre prácticas de la ficción y de los géneros de registro de lo real será, como veremos luego, característico del período mudo argentino por la preeminencia que tendrá en los estudios locales la realización de actualidades e institucionales.

Este es un primer período decididamente artesanal, con una prácticamente nula división del trabajo aunque, en el inicio de la segunda década del siglo, incorpora la leve variante de un "director artístico", responsable del argumento y de la dirección de actores, un ente teatral y que, como el escalafón entre las artes lo requería, iba a tener una jerarquía superior al operador, ahora llamado "director técnico". A esta forma de producir cine de manera prácticamente individual corresponden tecnologías y prácticas de laboratorio

1. El éxito de *Amalia* le sugiere a Glücksmann proseguir con la producción de películas históricas realizando *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* y planificando otra serie de episodios históricos locales también financiados por grupos de beneficencia a la sombra de otro Centenario, el la Independencia. Pero por esos años se vislumbra el hartazgo de ese tipo de producciones aquejadas de solemnidad y Max se decanta por llevar al cine *Las aventuras de Viruta y Chicharrón*.



Vistas en profundidad
— ID 01

artesanales o la falta de estandarización de insumos, como por ejemplo la variedad en el tamaño de la perforación del celuloide.[2]

Las primeras dos décadas de nuestro cine se caracterizan por una estética fijada en la vista Lumière en el predominio del registro no ficcional y el recurso a una profundidad de campo deudora de un cine de los inicios fijado en la impresión de realidad (a la que sin duda colaboraba un soporte como el nitrato que, con su alta densidad de plata en la emulsión, dotaba de una gran nitidez a todos los planos de la imagen, una "profundidad" difícil de replicar en los formatos de seguridad posteriores). La principal exigencia que se ejercía sobre la imagen era que fuese "nítida", de modo que el espectador pudiera entenderla y experimentarla como análoga a la realidad. Pero en la segunda década del siglo, con la demanda de films de mayor duración y la difusión del estilo de cine norteamericano a nivel mundial, se amplía y codifica el uso del montaje y se imponen las técnicas que apuntan a *narrar* con *nitidez*. "Y mediante la transformación de las condiciones de esa credibilidad, mediante el desplazamiento de los códigos de la verosimilitud cinematográfica del plano de la mera impresión de realidad a los planos más complejos de la lógica ficcional (códigos del relato), de la verosimilitud psicológica, de la impresión de homogeneidad y continuidad (el espacio tiempo coherente del drama clásico), se podrá dar razón de la desaparición de la profundidad" (Comolli, 2010).

La puesta en profundidad va a quedar desplazada de las ficciones pero en géneros como las actualidades va a seguir siendo un principio estructurador de la imagen, complementada por un emplazamiento de cámara siempre en lugares de paso que permitan un flujo constante de sujetos para animar la imagen. En *Bodas de plata de los esposos Dr. Antonio N. Pirán y Señora Emilia A. Moutier* (Casa Lepage, 1910-11) en la que a los invitados se los arrea de un lado a otro, o bien en *[Elecciones argentinas 1910-11]* (Casa Lepage, ca. 1911-1915), donde el electorado es literalmente arreado a las urnas, llegando a los 30 con el *Film Revista Valle* que registra la asunción de Uriburu o *[Partido 6 De Septiembre A Través Del Film]*, celebraciones de una restauración conservadora en los que la composición en profundidad de campo será la indicada para registrar innumerables desfiles militares y procesiones religiosas.

1915-1928: CAMPO AJUERA

Según André Gaudreault, el nacimiento del cine no acaba con "la invención de la cámara tomavistas en la última década del siglo XIX (el Kinetógrafo, el Cinematógrafo) sino [con] la constitución de la institución 'cine' en la segunda década del siglo XX, una institución cuyo primer principio fue el rechazo sistemático de los usos y costumbres del cine de los inicios, de un pasado al que la institución no le debería absolutamente nada" (Gaudreault, 2007). Esto implicó el pasaje de "una era pre institucional, cuando las decisiones individuales tenían gran importancia" a "la puesta en práctica de una estandarización de toda la maquinaria de producción cinematográfica" (Thompson, 1997). El sistema centralizado en un productor rápidamente desplazó al camarógrafo y luego al

2. Las casas productoras utilizaban diversos modelos de perforadora, con la consiguiente diversidad de formatos, hasta que el modelo producido por Bell & Howell en 1908 define el estándar de perforaciones mundialmente.

director del lugar de toma de decisión en favor de una división múltiple del trabajo y una planificación férrea de la producción.

Como señala Kristin Thompson (1997) sobre los inicios del cine en norteamérica, en un primer momento la innovación tendía a ser esporádica y tenía sus orígenes en la investigación individual. Pero durante la segunda década el cambio tecnológico se sistematiza con investigaciones llevadas a cabo por los fabricantes de materiales y equipos (que debían orientar sus innovaciones técnicas en función del paradigma clásico de transparencia pautado por los estudios), sentando las bases del cine como industria.[3] Estas alianzas entre diversas instituciones, como las que guían el desarrollo de la industria hollywoodense, que orientaron sus cambios y calcularon sus transgresiones, no tuvieron lugar en nuestro país. Salvo iniciativas aisladas en otros campos, el proyecto agro-exportador no alentaba ninguna estrategia remotamente similar, pero la Primera Guerra Mundial deja prácticamente inactivas a las productoras europeas y el aumento gigante del costo de los fletes marítimos nos preservó brevemente del aluvión de cine norteamericano, permitiendo una suerte de industria sustitutiva de importaciones.

Tanto los primeros artículos que rememoran la historia del cine nacional como buena parte de las historias del cine locales hasta hace pocos años suelen partir en dos el período silente a partir del estreno de *Nobleza gaucha* en 1915 que, como un doble de *El nacimiento de una nación* (1915) de D.W. Griffith, reinventa el cine argentino y, de algún modo, lo inaugura; interpretación evolucionista que hizo encallar toda la producción anterior en la ciénaga del "teatro filmado" contraponiéndola a procedimientos considerados más "cinemáticos" como el montaje o los primeros planos. El inusitado éxito económico de *Nobleza gaucha* será ungido como el símbolo del establecimiento de un nuevo paradigma cinematográfico que ya estaba siendo impuesto en las salas por el cine norteamericano: no sólo en la utilización de recursos más dinámicos que van a hacer que se la compare con las producciones de la Triangle, sino que, a la manera del estudio de Ince, se organizó la producción atenta a la división del trabajo con Humberto Cairo como productor, Martínez y Gunche en la dirección técnica, Arturo Mario a cargo de la dirección de actores y José González Castillo en la redacción de intertítulos.[4]

El éxito de *Nobleza gaucha* hace vislumbrar la rentabilidad del negocio de la producción surgiendo "'galerías de filmación' y laboratorios en Buenos Aires –es el caso de Glücksmann, Martínez y Gunche, Cinematografía Río de la Plata, Cóndor Film y Ortiz Film–, mientras que en 1917 surgieron Colón Film, Argentina Film, Austral Film, Platense Film S.A. y Talleres Cinematográficos de Mario Gallo" (Mafud, 2016). Si Cairo con lo recaudado se pasa al negocio de la distribución de cine extranjero y desde ese lugar mantuvo a raya la expansión del cine nacional, Martínez y Gunche apostaron a establecer un modelo industrial de producción local, cifrándose en esta partición de aguas buena parte de la historia económica del cine nacional. Invirtieron las ganancias de *Nobleza gaucha* en la construcción de un estudio vidriado al estilo del de Pathé en Francia, donde la luz aún se regulaba por medio de toldos, en equipamiento como una cámara Prevost y laboratorios. La otra experiencia que tempranamente intenta asimilar

3. La confluencia entre investigación corporativa y el estilo clásico desarrollado por los grandes estudios es explicitada por John Otterson, presidente del ERPI (Electrical Research Products Incorporated) en 1930: "Para conseguir el efecto artístico del cine es necesario mantener oculto el proceso por medio del que se han conseguido los resultados. A causa de este hecho, me atrevería a decir que el trabajo del ingeniero, así como el de la industria cinematográfica del futuro, consiste en ocultar que el ingeniero tiene que ver con el cine: lograr un efecto tan natural que el público no lo asocie con ningún proceso mecánico o de ingeniería" (Thompson, 1997).

4. Será Ferreyra quien consolide esta nueva vía en nuestro cine con *Campo ajuera* (1919), donde "por primera vez nuestra cinematografía adoptaba un movimiento ágil, un sentido casi revolucionario, lleno de planos originarios y cortes oportunos. A cada paso las obturaciones del 'iris' nos recordaban, con su novedad, a las películas de la Triangle, que eran la cúspide del dinamismo norteamericano" (Ducrós Hicken, 1962).

>
Anuncios comerciales de casas productoras en publicaciones de la época. Fuentes: *La Película* y *Excelsior*

procedimientos industriales será la de Camila y Héctor Quiroga, que importan en 1914 al actor francés Paul Capellani, a Georges Benoit (que venía de desempeñarse en Hollywood como cameraman de Raoul Walsh), un moderno equipamiento, y levantan un estudio de toldo y laboratorios que constituirán la Platense Film.[5]

Si en 1917 se estrenan veintiún largometrajes, para 1919 el auge parece haberse diluido entre la falta de mercados accesibles y una limitación de recursos técnicos que no permite competir con el cine yanqui. Los norteamericanos, que ni aun durante la guerra habían desatendido sus intereses comerciales, instalan en 1916 la primera filial local de distribución con la empresa Fox y, una vez desembarazados de la guerra, envían un aluvión de títulos, incluyendo los no distribuidos durante el conflicto. La disolución de la Quiroga-Benoit (compañía continuadora de La Platense luego del alejamiento de Capellani) después de la realización de *Juan sin ropa* (1919) simboliza la finalización de este primer intento de organizar la producción según estándares internacionales.



Intertítulo de los Establecimientos Cinematográficos Martínez y Gunche incluido en *La mosca y sus peligros*.
— ID 19

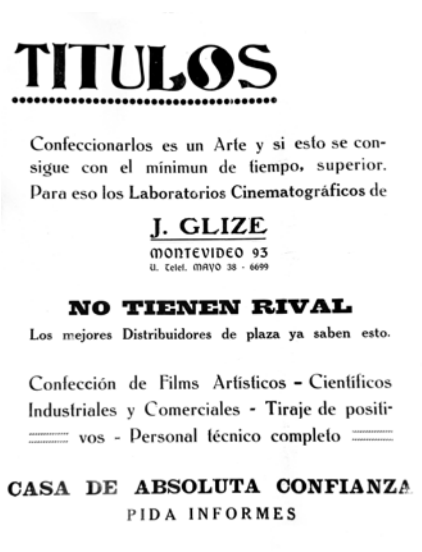
Se asoma una década de altibajos para los los estudios locales, que se sostendrán por una fórmula transaccional: en 1920 el Consejo Nacional de Educación adquiere al Establecimiento Cinematográfico Martínez y Gunche una serie de películas científicas y educativas realizadas bajo los auspicios de "las inquietudes de Martínez de la Pera, un experto en técnica fotográfica y amante de las novedades y la experimentación, que llevó a cabo los primeros ensayos locales de microfotografía" (Félix-Didier, 2009). La única que se conserva es *La mosca y sus peligros*, un asombroso y escabroso film educativo y de explotación del recurso de la microfotografía que, a la par de su utilización didáctica, tuvo una amplia distribución comercial. Si como afirma Ducrós Hicken, "El cine nació entre nosotros en forma absolutamente distinta a como lo fue en otros países del viejo mundo. Nuestras tres o cuatro primeras editoras surgieron directamente de los tres o cuatro primeros laboratorios precariamente instalados para filmar títulos y actualidades como el caso de los Glücksmann, Gallo, Valle y Peruzzi" (Ducrós Hicken, 1955), entonces, después del auge facilitado por la Primera Guerra, volverá a sus orígenes, logrando sostener su producción en base a tareas de laboratorio, la distribución de films de otras compañías o la producción de géneros alternativos al largometraje de ficción como institucionales, cine científico o actualidades.

Otros ejemplos de esta diversificación son en 1920 la Gallo Film y su importación de un arco de luz solar que apenas comenzaban a ser utilizado en Hollywood para iluminar grandes espacios o exteriores; pero su adquisición sólo será sustentable en tanto se disponga para su alquiler "si [como reza el anuncio en *La Película*] quiere sacar una película comercial o industrial". Ese mismo año los estudios Tylca comienzan a editar sus actualidades semanales y la Buenos Aires Film de Julio Irigoyen se lanza a la realización de films comerciales como *Reía Carnaval* para una mercería.

Si surgen algunas iniciativas ambiciosas como la Tylca y sus proyectadas cuatro unidades de producción, o el contrato de 1923 de Leopoldo Torres Ríos con Corbicier & Cia para la realización de doce películas (de la que sólo se materializará *Carne de presidio*), el largometraje en esta década se sostendrá por la prepotencia de trabajo de una

5. Realizan en 1918 *¿Hasta Donde…?* en la que, según Ducrós Hicken, "nuestros profesionales vieron por primera vez un film nacional compaginado al estilo moderno, con grandes primeros planos y contra cuadros, esfumaturas, sobreimpresiones y toda esa ornamentación fotográfica de iris y caches con que se equipaban las cámaras de galería. Ello instó a los demás técnicos locales a rejuvenecer sus equipos y sacrificar metrajes de tomas externas en cortes e intercalaciones, adecuarlas siguiendo las imágenes y las escenas" (Ducrós Hicken, 1955).


TALLERES CINEMATOGRAFICOS
DE
Mario Gallo
Filmación de películas y todos otros trabajos relacionados con la cinematografía
GALLO FILM
CANGALLO 827
Unión Telef. 2115, Libertad


TITULOS
Confeccionarlos es un Arte y si esto se consigue con el mínimun de tiempo, superior. Para eso los Laboratorios Cinematográficos de
J. GLIZE
MONTEVIDEO 93
U. Telef. MAYO 38 - 6699
NO TIENEN RIVAL
Los mejores Distribuidores de plaza ya saben esto.
Confección de Films Artísticos - Científicos Industriales y Comerciales - Tiraje de positivos - Personal técnico completo
CASA DE ABSOLUTA CONFIANZA
PIDA INFORMES


Casa Macchi
La casa preferida para sus compras
Existencia permanente de todo lo relacionado a la cinematografía
TUCUMAN 854
U. T. 1869, Riv.
BUENOS AIRES


RAPID FILM
ACTUALIDADES ARGENTINAS
TITULOS
ARTISTICOS
PELICULAS COMERCIALES Y TODO TRABAJO RELACIONADO CON LA CINEMATOGRAFIA
RAPID FILM
JULIO ALSINA & Cia.
TUCUMAN 1838
U. T. 47 CUYO, 7808


TITULOS
TITULOS ILUSTRADOS
TITULOS COMUNES
Y PRINCIPALES EN
DIBUJOS
ANIMADOS POR
CRISTIANI
LABORATORIOS Y TALLERES PARA LA PRODUCCION DE
"EL TITULO DE ARTE"
ESTUDIOS CRISTIANI
SARMIENTO 2121
BUENOS AIRES - CUYO 8342


Un Capital en Peligro
Es el que se invierte en presentar una película cuando el operador no ha cargado el aparato con
NEGATIVO PATHÉ
(El que recoge todos los valores fotográficos de la escena)
Un centavo menos en el costo del negativo es una economía que puede significar la pérdida de cientos de pesos por repetición de escenas mal impresionadas.
PELÍCULAS NEGATIVA Y POSITIVA PATHÉ, INSUPERABLES
JUAN FAVRE
LAVALLE 1268
U. T. 38, MAYO 6701
BUENOS AIRES


PARA REDACCION TRADUCCION Y CONFECCION DE
TITULOS
NO HAY COMO LOS
TALLERES CINEMATOGRÁFICOS
FEDERICO VALLE
RECONQUISTA 452
U.T. AVENIDA 4933


LABORATORIOS CINEMATOGRAFICOS
NACIONAL FILM
DE
García Hnos.
Títulos comunes e ilustrados. Trabajos artísticos, comerciales, industriales y científicos.
SANTA FE 1268
U. T. 41-1152 Plaza
BUENOS AIRES

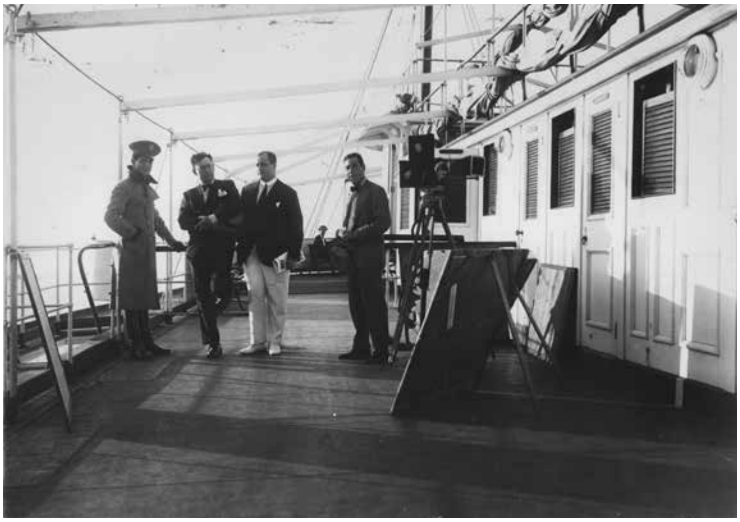
Arriba a la der., rodaje de *Escándalo a la medianoche* (Roberto Guidi, 1923).
En el centro a la izq., rodaje de *En el infierno del Chaco* (Roque Funes, 1932). Junto a la cámara, su director.
En el centro a la der., rodaje de *El arrero de Yacanto* (José A. Ferreyra, 1924). Sentado a la der., su director.
Abajo a la izq., rodaje de la película *El lobo de la ribera* (Nelo Cosimi, 1926).
Abajo a la der., rodaje de *Corazón ante la ley* (Nelo Cosimi, 1930). De izq. a der., Floren Delbene, Nelo Cosimi y junto a la cámara, el camarógrafo Antonio Prieto.
Fuente: área de catalogación fotográfica del Museo del Cine.











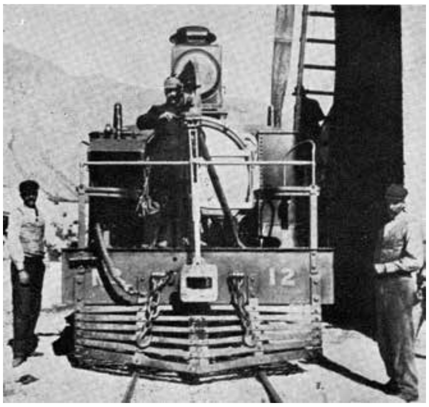
generación del 20 encabezada por Ferreyra junto con Edmo Cominetti, Nelo Cosimi, Roberto Giudi y Leopoldo Torres Ríos o con las *quickies* de Julio Irigoyen, "esos films rodados con tanta premura, sin esmeros elementales, como proeza de bolichero del cine" (Couselo, 1974). Es Ferreyra quien se destacará por urdir un camino de idas y vueltas entre distintas productoras o inversores: sabía cómo encontrar su "caballo blanco". A Ferreyra, "ese estado precapitalista del cine le facilitaba la imposición de su criterio frente al productor circunstancial" (Ducrós Hicken, 1955) y, aun en el período sonoro, como señala Couselo, "Pensaba todavía en un cine que se replanteaba su existencia película a película. Integrar un capital para la realización de un film, sin pensar en los ulteriores, planificadamente" (Couselo, 1969). Este trajinar de Ferreyra indica la falta de unos estudios que, para bien o para mal, fueran facilitando una estructura, delineando una identidad uniforme y delimitando lo posible.

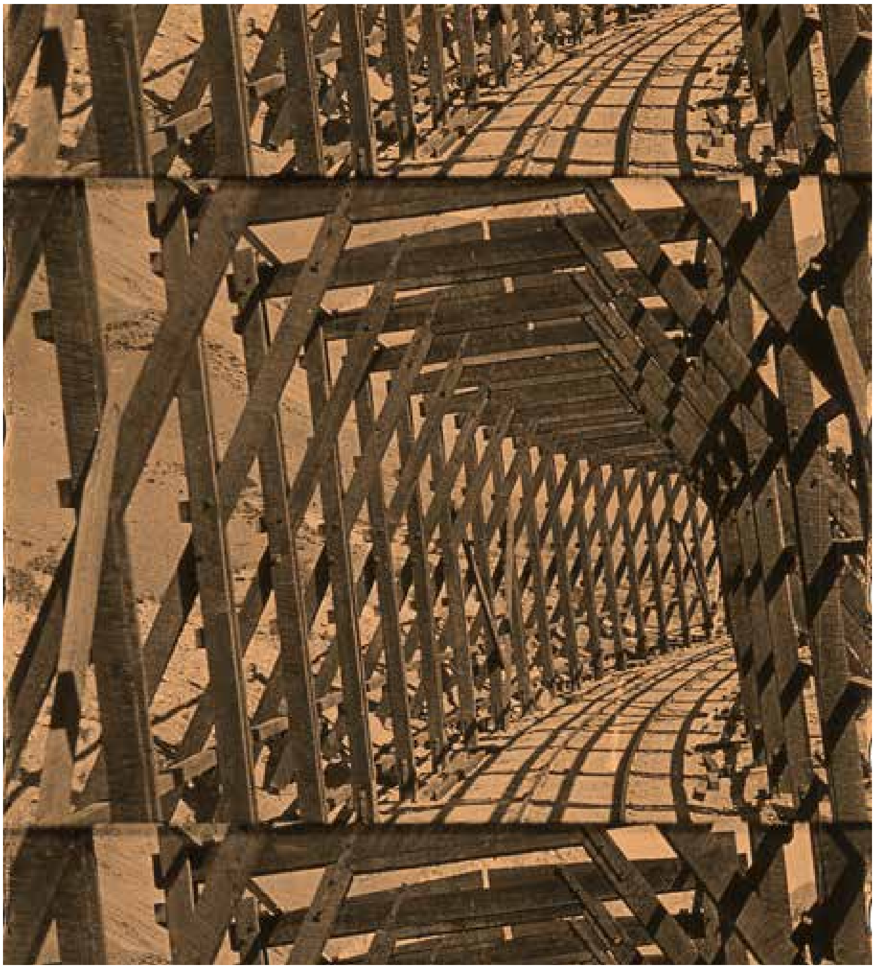
Un caso interesante y que da la medida de lo inestable de la situación es la campaña que lleva adelante *La Película* en 1926 reclamando impuestos a las películas importadas que vinieran con títulos en castellano, ya que la confección e impresión de los títulos eran una de las tareas principales de los laboratorios locales.[6] "Siendo la Argentina uno de los países que ocupa el cuarto lugar como importadora de films norteamericanos y el primero en lo que respecta a películas europeas, no puede mantenerse aquí más de dos talleres cinematográficos y aun en forma precaria" (*La Película*, 1926). Las compañías norteamericanas enviaban al país todas las copias positivas a exhibir con sus correspondientes intertítulos en castellano, quedando una cantidad menor de material, generalmente europeo, para procesar y titular en los laboratorios locales.

Durante la década del 20 la producción de actualidades e institucionales será el ala más pujante de la producción cinematográfica local, y se modelará en base a la prensa moderna al estilo del diario *Crítica*. A diferencia de las *Actualidades Argentinas* de Glücksmann que se edita cuando sucede alguna noticia sobresaliente y con una espartana puesta de cámara a la Lumière, las emisiones semanales del *Film Revista Valle* o *Rapid Film* van a implicar la creación de la noticia con secciones fijas como la de sátira política en sus animaciones y con un fuerte despliegue de recursos cinematográficos. Un despliegue apropiado a la búsqueda de representación tanto de la modernidad urbana como, en el caso de los films comisionados por industriales o por el Estado, del desarrollo técnico. Tanto en una fábrica de cigarrillos (*Industriales progresistas. Fábrica de cigarrillos de los Sres. Fernández y Sust*, 1929) como en la compaginación e impresión de un ejemplar de *La Nación (La película del gran diario de la Argentina,* 1930) se exhibe la técnica cinematográfica para significar el desarrollo industrial o técnico de sus clientes. Un montaje dinámico, *dissolves*, sobreimpresiones, variación de la velocidad de la toma (Valle contaba con un *ralentisseur*, una cámara Debrie que tomaba 240 imágenes por segundo) y encuadres avezados hacen recordar el montaje maquinalmente futurista del inicio de *Metrópolis* de Fritz Lang. Se destaca también la utilización de movimientos de cámara, como el realizado por los operadores de Rapid Film que recorre la imprenta del diario *La Prensa* o el majestuoso travelling sobre el hall del Correo Central en *Correos y Telégrafos* de Valle. Una presencia recurrente va a ser la del ferrocarril, casi una herramienta

6. "En aquel tiempo las películas llegaban a la Argentina, todavía principalmente de Francia e Italia, con sus títulos explicativos entre escena y escena; había que traducirlos, imprimir los nuevos en castellano, filmarlos y luego intercalarlos en los sitios a que pertenecieran (...) de la traducción e intercalación se encargaban las mismas compañías distribuidoras"
(Di Núbila, 1996).







Arriba y a la derecha, travelings desde el ferrocarril en dos películas de Cinematografía Valle.
Abajo, Eugenio Py con su equipo Gaumont-Demeny en la trompa de una locomotora, 1902. Fuente: *Revista Lyra*, 1962.
— ID 83
— ID 62

cinematográfica más para la ejecución de extensos travellings en los que el movimiento es llevado casi a la abstracción por el rápido desfile de las estructuras metálicas de puentes, túneles y vías. Momentos de un tono casi modernista que replica la modernización celebrada en el tendido de vías por todo el país y que desplazan en interés a las bellezas naturales en pos de la parafernalia ferroviaria.

A falta de una mayor división del trabajo algunos técnicos concentraban el rol de camarógrafos y laboratoristas, y eran los mismos que generalmente se desempeñaban en las ficciones tanto como en actualidades, institucionales o publicidades. Géneros, estos últimos, donde no primaba la transparencia clásica impuesta a la ficción desde Hollywood y que, por su menor duración y carácter propagandístico, alentaban un uso más abierto y retórico de procedimientos como sobreimpresiones o fundidos encadenados.[7] En *El 90* (1928) de Moglia Barth, quien comienza su carrera en la Cinematográfica Valle, se encuentran abundantes *dissolves* y una sobreimpresión sobre la acción de la figura de Leandro N. Alem que tiene su contraparte en *La obra del gobierno radical* (1928) de Valle, en la que la figura de Yrigoyen recientemente reelecto se superpone sobre la de la masa del pueblo. A su vez, Alberto Biasotti, quien, a la par de camarógrafo

7. Realizados *en cámara* a falta de impresoras ópticas, que habían comenzado a ser de uso común recién a principios de la década del 20 en Estados Unidos y Europa.

será jefe de laboratorio y efectos especiales de los estudios Ariel, puede que haya influido en su colaboración con Edmo Cominetti en la sorprendente cantidad de procedimientos heterodoxos como las sobreimpresiones en la escena onírica de *La borrachera del tango* (1928) o, en *Destinos* (1929), en un paneo de 360°, la multitud de fundidos encadenados o la intervención de dibujos animados sobre la acción.[8] Factores como la falta de especialización en la producción de géneros de ficción o la ausencia de una mayor división del trabajo[9] determinan que, como señala Fernando Martín Peña, "en ese modo de producción, opuesto por definición a la manufactura en serie propiciada por los grandes estudios, la excepción fue la regla" (Peña, 2012).

1929-1933: DESTINOS

La transformación generada por la llegada del sonido suele resumirse en ese plus de realidad implicado por el sonido diegético que va a suponer el abandono de ciertas prácticas como la fotografía de estilo difuminado, los iris o viñetas para reencuadrar la imagen o las sobreimpresiones, ya que el realismo adicionado por el sonido sincrónico demandaba que la imagen sea tan nítida en lo visible como lo pretendía ser en lo auditivo.

En 1928 los estudios de Hollywood comenzaron a practicar el revelado automático con la finalidad de lograr condiciones precisas y constantes en el tratamiento del nuevo negativo de sonido. Y, por las necesidades de registro de las frecuencias más altas de sonido en la película, se establece la velocidad de veinticuatro fotogramas por segundo con la consecuente pérdida de control sobre la velocidad de exposición por parte de los operadores de cámaras ahora motorizadas (como también de la velocidad de exhibición por parte de los proyectoristas). Pero se trató también de varios procedimientos de posproducción, sobre todo en la fase de laboratorio como el sobrerrevelado o el subrevelado, que debieron ser evitados en función de la demanda homogeneizadora que impuso la impresión del sonido en la película. El modo de producción se adaptó al sonido sacrificando una mayor flexibilidad en sus métodos y generando una especialización técnica que implicó una mayor división del trabajo.

En nuestro país la llegada del sonido (el primer largometraje sincronizado con discos estrenado en la Argentina será *The Divine Lady*, el 12 de junio de 1929 en el Grand Splendid) genera desconcierto en la cinematografía local. A partir del establecimiento de empresas como la SIDE (Sociedad Impresora de Discos Eléctricos) de Alfredo Murúa, que sonorizan el stock de películas mudas que se estrenaban o *reprisaban*, el sector local de la exhibición y distribución, que no contaba con películas sonoras o el equipamiento para exhibirlas, pudo dar pelea. Pero el fin de la importación del sistema de discos de Vitaphone en 1933 en favor del sistema óptico va a sumirlo en una aguda crisis (como también a los laboratorios incapaces de reemplazar el revelado manual por equipamiento mecánico mejor adaptado a la novedad) agravada por los efectos de la crisis mundial arrastrada desde el 29. "En pocos meses, el triunfo del sonoro significó, además, la desaparición de las distribuidoras locales, que se ocupaban de explotar el material

8. Párrafo aparte merecerían las transgresiones en los argumentos, como en esta película el gráfico abordaje del incesto y sus consecuencias o una generalizada antipatía por las autoridades policiales y castrenses como en *Mi alazán tostao* (1922) o *El último centauro, la epopeya del gaucho Juan Moreira* (1924).

9. Incluso en la empresa de Valle, la de mayor desarrollo de recursos humanos y técnicos, como recuerda Antonio Merayo: "En lo de Valle me mandaban a filmar, de repente a copiar, a revelar, a hacer ampliaciones, laboratorio fotográfico. Era época de hacer de todo" (Calistro, 1978).







Sistema De Forest Phonofilm de sonido sincrónico comercializado por Cinematografía Valle
— ID 93

de pequeñas productoras norteamericanas o el stock mudo europeo. Así, en dos años, marcharon al olvido 35 empresas y, entre otros, pidieron convocatoria Julián de Ajuria, Atilio Lipizzi, Federico Valle y Julio Alsina. Además, todos vendieron sus galerías, maquinarias e instalaciones" (Maranghello, 2005). El camino lo había señalado Ferreyra, que después de algunos ensayos fallidos con el sistema de discos, en *Muñequita porteña* (1931) evita sonorizarla en exceso, disponiendo del sonido no como un mero exhibicionismo técnico o un fin en sí mismo e integrándolo en un contexto urbano que va a ser el norte de la producción sonora argentina.

A la par de la crisis terminal del antiguo *establishment* cinematográfico, 1933 se establece como el "año cero" de la etapa industrial, mediante el surgimiento de distintos estudios como Lumiton y Argentina Sono Film (que carecía de instalaciones propias pero que alegaba una supuesta estrategia de producción a largo plazo para tentar a los exhibidores). Una supuesta producción planificada por la que finalmente se ingresa a la versión criolla del sistema de estudios. La realidad es que el desarrollo tecnológico de nuestra cinematografía, aun durante la denominada "época de oro", fue tardía y, siempre, tentativa.[10] Siguiendo a Héctor Kohen en su relación de los Laboratorios Alex, si bien en 1928 el laboratorio podía procesar mil metros de película por día, empleando máquinas fabricadas por Alex Connio Santini, será recién 1937 el año del salto cualitativo en lo técnico contribuyendo a equiparar la calidad técnica de las películas argentinas con el estándar internacional. Con la capacitación de personal en los estándares norteamericanos, la importación de equipos para el control del proceso de revelado y copiado, la primera "moviola" marca Union en 1937 y una "truca" Debrie en 1939, se busca sustituir "la intuitiva alquimia del artesano por el rigor del científico" (Kohen, 2005).[11]

Si el surgimiento de la producción sonora local en 1933 es más bien el símbolo de un cambio de paradigma que una realidad, será innegable que durante esa década se irá realizando un relevo de técnicas e insumos que desplazan muchas de las prácticas características del período mudo. Se comenzará a esbozar un proyecto industrial que va a implicar una reconversión técnica: en lugar de la gran (y, en muchos casos, perimida) diversidad de modelos de cámaras (muchas aún eran las importadas a principio de siglo por Lepage), las Bell & Howell y Mitchell serán las únicas aptas para el registro de sonido. Había que estandarizar las sustancias químicas y el tiempo de revelado para preservar la fidelidad de la banda sonora, no siendo ya posible teñir las películas debido a que los tintes cubrían tanto el fotograma como la banda óptica y la transmisión de la luz de la banda de sonido

10. "La textura del sistema de producción criollo de la época clásica se va a caracterizar por su porosidad. En este sentido vale decir que nunca se terminó de consolidar aquí un verdadero sistema de estudios. En su lugar se puede enumerar una sucesión de emprendimientos que, en su conjunto y a la distancia, dejan ver cierta ilusión de apogeo" (Pérez Llahí, 2009).

11. "Nosotros representamos la parte esencialmente técnica de la industria cinematográfica, pues hoy el laboratorio es un trabajo científico, controlado y gobernado por leyes físicas y químicas. Nuestra misión está clara y bien definida: investigar, investigar, siempre para reducir al mínimo las fallas de nuestro trabajo", afirmaba Carlos Connio Santini en 1942 (Kohen, 2005).

Una escena de
Muñequita porteña
— ID 85



cambiaba en la medida en que cambiaban las secciones de teñidos. Películas como el Sonochrome, introducida en el mercado por Kodak en 1928, serán diseñadas para que los tintes ya no interfieran con el sonido, pero las técnicas aditivas de color ya no volverán a ser un procedimiento estándar: “El control de calidad de la imagen fue supeditado al del sonido, ya que este era la principal innovación en la que estaba basada la popularidad cinematográfica en aquella época” (Thompson, 1997).

El sonido implicará un plus de realidad que en el cine argentino de la década del 30 se plasma en un realismo costumbrista que apela a la identificación de la pantalla con la realidad, desplazando como distracciones iris, sobreimpresiones o técnicas aditivas de color como el teñido y el virado.[12] Pero el período mudo no sólo se verá clausurado por el clamor del sonido sincrónico sino también por las necesidades de eficiencia y estandarización de una producción industrial que marca, a partir de una lenta reconversión técnica y estética, una nueva etapa para el cine argentino.

⁜

12. Como señala Paolo Cherchi Usai (2000), optando por el Technicolor y técnicas de color “natural”, que comienzan a imponerse sobre el final del mudo, se busca invisibilizar la tecnología que las produce. En Argentina, de todos modos, el color deberá atravesar un largo camino hasta su implementación en la década del 50.



Marca de sincronismo de sonido en *Muñequita porteña*
— ID 85

>
— ID 62

BIBLIOGRAFÍA

Calistro, M. *et al*. (1978). *Reportaje al cine argentino: Los pioneros del sonoro*, Buenos Aires, Anesa/Crea.

Cherchi Usai, Paolo (2000). *Silent Cinema: An Introduction*, Londres, BFI.

Comolli, Jean-Louis (2010). "Técnica e ideología", en *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Manantial.

Couselo, Jorge Miguel (1974). *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*, Buenos Aires, Corregidor.

— (1969). *El negro Ferreyra: un cine por instinto*, Buenos Aires, Freeland.

Di Núbila, Domingo (1996). *Cuando el cine fue aventura: vida del pionero Federico Valle*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero.

Ducrós Hicken, Pablo C. *et al*. (1962). "José A. Ferreyra", en *Lyra*, n° 186-188 (número extraordinario dedicado al cine argentino).

— (1955). "Orígenes del cine argentino. Después de *Nobleza gaucha*...", Suplemento de *El Hogar*, n° 22, Buenos Aires, 4 de marzo de 1955.

Félix-Didier, Paula (2009). "La mosca y sus peligros", en *Mosaico Criollo. Primera antología del cine mudo argentino. Dossier*, Félix-Didier, P. y Peña, F. (coord.), Buenos Aires, INCAA-Gobierno de la Ciudad.

Gaudreault, André (2007). "Del cine primitivo a la cinematografía-atracción", en *Secuencias*, n° 26, 2° semestre de 2007, pp. 10-28.

Kohen, Héctor (2005). "Laboratorios Alex", en España, Claudio (Ed.) *Cine argentino: Modernidad y vanguardias 1957-1983 Volumen I*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.

La Película, Buenos Aires, nº 192, 27 de mayo de 1920, y nº 533, 9 de diciembre de 1926.

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, Buenos Aires, Teseo.

Maranghello, César (2005). *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Laertes.

Peña, Fernando Martín (2012). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Biblos.

Pérez Llahí, Marcos (2009). "El pasado de una ilusión. Diagnóstico general del sistema de estudios criollo", en Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina: Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Buenos Aires, Nueva Librería.

Salt, Barry (2009). *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword.

Thompson, Kristin (1997). "Estandarización inicial de la tecnología básica", en Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin, *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós.


Coca-Cola
NO SEA
ELEGIR



Experimentación cromática

CAROLINA CAPPA

< Teñido rosa ligero y virado azul combinados en *[Film Revista Valle del Atlántico a los Andes]*
— ID 21

Suele creerse popularmente, incluso luego de las recientes transformaciones en el acceso a los documentos por parte de historiadores y archivistas de cine,[1] que las películas de los primeros tiempos eras "primitivas": cortas, mudas, de mala calidad de imagen y sin color (Gunning, 2015). Sin embargo, durante todo el período silente existieron muy variados sistemas de color aplicado a las imágenes en movimiento y esto no revestía ninguna sorpresa para el espectador del cine de los primeros tiempos. Se trataba de procesos heredados de la linterna mágica, la fotografía, la industria de la imprenta; todos ellos a su vez influenciados por la aparición del comercio de los colorantes y las nuevas tecnologías industriales. "Cuando estas imágenes fueron creadas", dice Joshua Yumibe (2015), "se estaba produciendo una revolución del color, una amplia transformación cromática en los medios, revolución que tenía raíces en los desarrollos técnicos, científicos y artísticos del siglo XIX y que continuó resonando en el temprano siglo XX, y de la que el cine fue parte". En Argentina, ya en 1901 se vieron las primeras imágenes a color, según Carlos Barrios Barón (1956): "El 5 de abril de 1901 se dan a conocer al público, en el Salón Teatro, Suipacha 444, varias películas en colores, iluminadas fotograma por fotograma por el pintor Sainz Camarero".

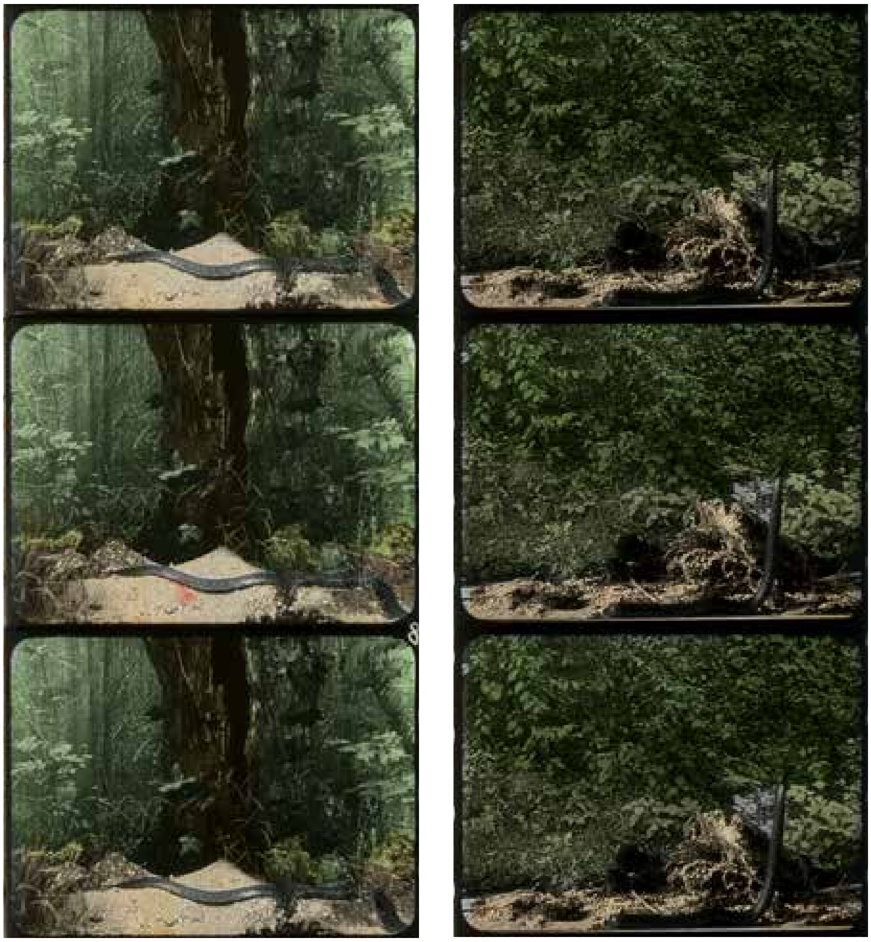
No obstante, estas técnicas fueron durante mucho tiempo marginadas de los estudios históricos y estéticos del cine al punto tal que pareció como si las películas coloreadas nunca hubieran existido. Los motivos son variados: la muerte súbita de tales procesos con la llegada del sonido y el rotundo cambio en las tecnologías de producción y exhibición, el discurso dominante del realismo del color cinematográfico fotografiado frente al supuesto primitivismo de sus inicios, y especialmente, las problemáticas decisiones en torno a la preservación fílmica. Durante muchos años las películas a color de los primeros tiempos han sido preservadas y exhibidas en blanco y negro. Acaso porque los procedimientos y los materiales color eran más caros que los blanco y negro, acaso porque estos eran más estables y fáciles de almacenar que las emulsiones color, o acaso porque, en términos de Luciano Berriatúa (2000), "durante muchos años estaba de moda pensar que el blanco y negro era más 'artístico' que el color".

Lo cierto es que muchas de aquellas copias en soporte nitrato con color aplicado hoy ya no existen más: no sólo porque los materiales se descomponen sino porque durante un tiempo existió la noción de que, si las películas ya estaban preservadas en un soporte de seguridad como el acetato o el poliéster, aun cuando fueran blanco y negro o hubieran sido mutiladas en duración, tamaño de ventanilla u otras manipulaciones torpes, los originales en nitrato podían destruirse para asegurar la subsistencia del resto de las películas del archivo.[2] La creciente preocupación de archivistas e historiadores por la preservación audiovisual fue cambiando esta idea: hoy en día ningún archivo contemplaría la opción

1. Suele establecerse el Congreso FIAF celebrado en Brighton en 1978 como un momento de quiebre en los estudios técnico-estéticos del cine de los primeros tiempos. Desde entonces, la academia comenzó a advertir la necesidad de analizar el período desde otra perspectiva, al tiempo que el desarrollo de nuevas tecnologías fotoquímicas comenzó a permitir la preservación más precisa de los documentos fílmicos. En los últimos veinte años, la especialización de los escáneres digitales ha promovido el acceso a copias de alta resolución de imagen, lo que modificó notablemente la lectura que podemos hacer hoy sobre el período. Un ejemplo de estas transformaciones es el estudio sobre el color que viene realizando Barbara Flueckiger desde 2012 con el *Timeline of Historical Film Colors*.

2. La descomposición del soporte nitrato eleva las posibilidades de autocombustión, por lo que suele recomendarse no sólo su separación de los materiales en buen estado de conservación, sino también, en el caso de materiales descompuestos de manera irreversible, su destrucción.

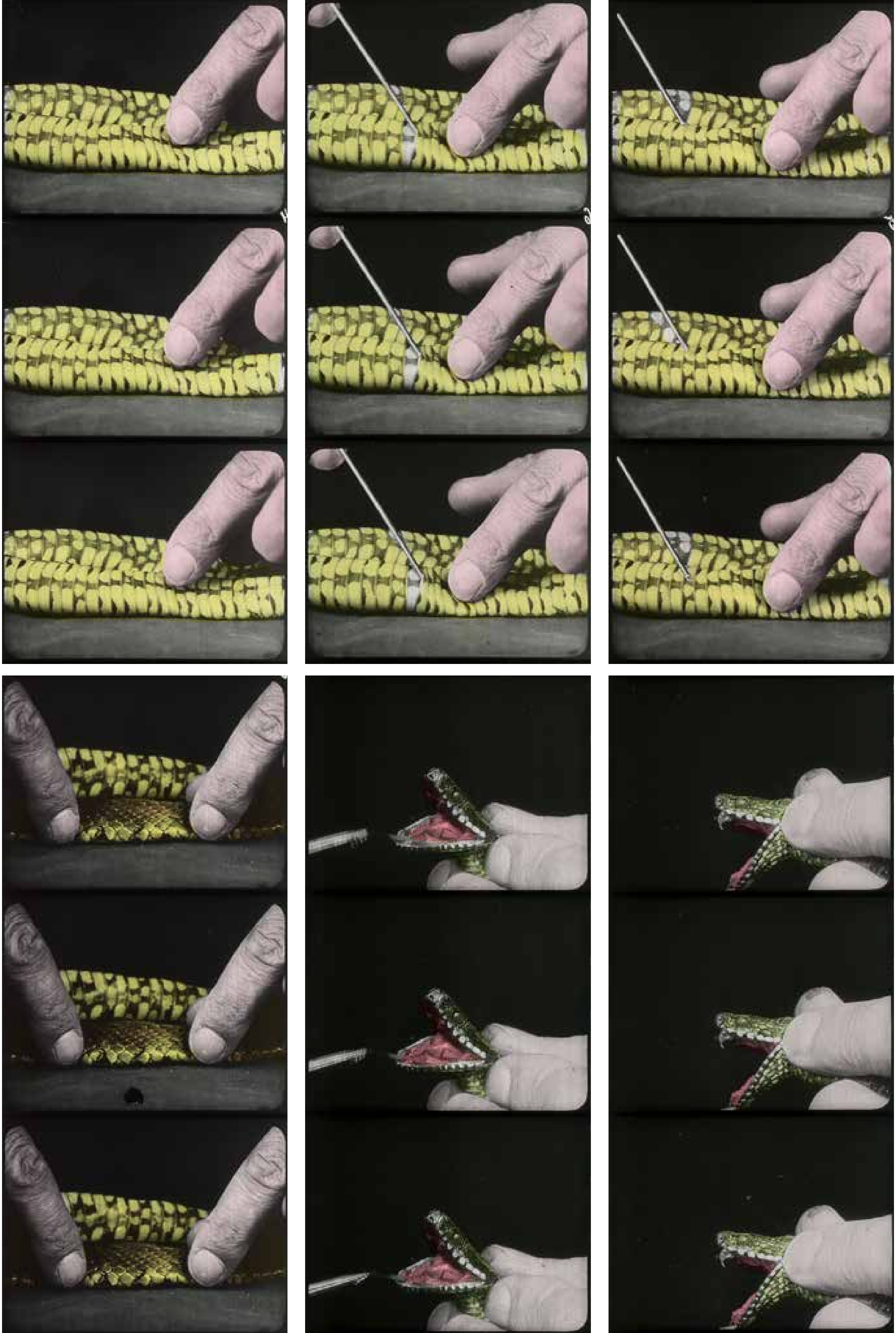
de reproducir una película coloreada del cine de los primeros tiempos en una emulsión blanco y negro. Pero también es cierto que, en tanto las políticas públicas no los acompañen, muchos de los materiales originales, incluso aquellos de este libro, dejarán de existir en poco tiempo. ¿Cómo podemos estudiar la especificidad plástica y la complejidad de los sistemas de color del cine de los primeros tiempos si hasta ahora lo hemos visto en blanco y negro o en copias de pésima calidad?

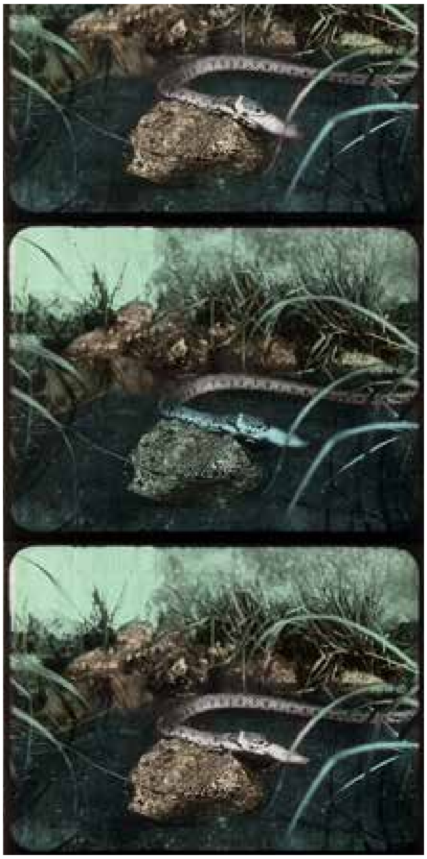


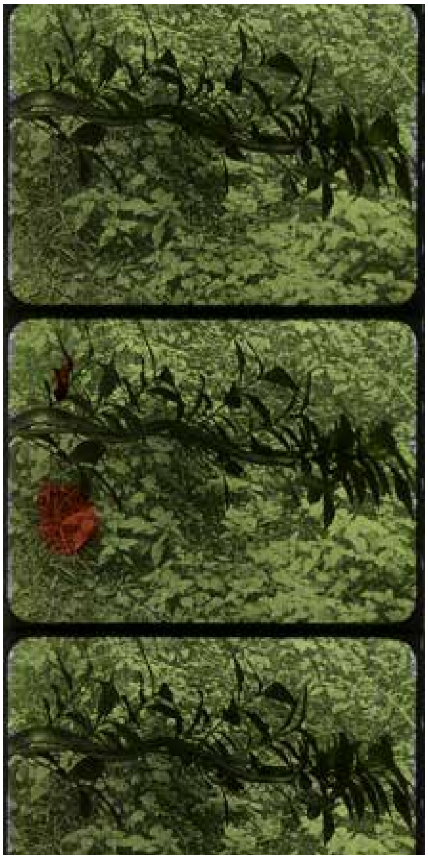
Pathécolor o coloración por plantilla — ID 13

CUADRO A CUADRO

En Argentina, las primeras experiencias de coloreado fotográfico fueron en los retratos al daguerrotipo de la etapa rosista, tiempos en los que según Andrea Cuarterolo (2013), los hombres se hacían colorear la divisa punzó que debían llevar obligatoriamente en las solapas de sus trajes. La aplicación se realizaba por medio de pinceles y tintas directamente sobre una emulsión monocromática. De igual forma fue en los comienzos del cine, en el llamado sistema de pintado a mano. Se trataba de procedimientos de gran precisión y detalle que dotaban a las imágenes de una cualidad sensorial única; pero sin dudas también, procedimientos muy laboriosos pues se pintaban uno a uno cada fotograma. Considerando que la velocidad de proyección en el cine mudo variaba entre dieciséis y veinte fotogramas por segundo, el pintado a mano representaba indudablemente un trabajo muy lento y agotador. Según Paolo Cherchi Usai (1996), "este sistema requería de una mesa especial equipada con una apertura del tamaño de un fotograma único. La imagen se iluminaba desde abajo y se visualizaba a través de una lupa. Se avanzaba cuadro a cuadro a través de un pedal. Cuando el pedal se pisaba, la próxima imagen aparecía y el trabajador repetía la coloración hasta que la escena terminaba. La película era entonces rebobinada y otro trabajador comenzaba a colorear otra área con un tinte diferente". Lo complejo de este tipo de sistema era, además, que cada copia que se obtuviera debía colorearse individualmente, por lo que una distribución masiva de películas pintadas a mano requería mucha inversión de tiempo y de dinero.







Errores en el sistema de coloración por plantilla
— ID 13

El perfeccionamiento de este sistema derivó en la coloración por plantilla o *stencil*, en el cual se introdujeron máscaras recortadas que permitían la semimecanización de la técnica. Por cada color de la película se preparaba un positivo que se "agujereaba" manualmente siguiendo las formas del color en movimiento. Se obtenían tantas máscaras recortadas sobre una tira de película como colores se deseaban aplicar. Las máscaras eran utilizadas como plantillas que se colocaban junto al positivo de la imagen de la película en una máquina que automatizaba la aplicación del color. El recorte fue inicialmente realizado con bisturíes de forma manual para luego reemplazarlo con un sistema similar a una máquina de coser que cortaba con una aguja las formas del color. A pesar de la mejora tecnológica y dado el pequeño tamaño de los detalles a recortar, es habitual encontrar una falta de registro y variaciones de color a lo largo de una película coloreada con plantillas. Desde ya, pensamos que, siguiendo a Gunning (2015), esta "artificialidad del color aplicado no convierte a las películas en menos sorprendentes –o menos bellas", sino todo lo contrario.

La mecanización de este sistema puede ser considerada como uno de los primeros intentos de industrializar la cinematografía. La casa productora francesa Pathé Frères fue quien dominó el mercado de películas coloreadas por plantilla (coloreaba entre trescientas y cuatrocientas copias de cada película hacia 1910) y extendió su distribución a los mercados extranjeros. Su sistema de color se llamó Pathécolor y tuvo la particularidad de haber sido realizado íntegramente por mujeres. Afirma Yumibe (2012): "Las mujeres no sólo eran más baratas para contratar, sino además eran pensadas como innatamente adecuadas con su supuesta sensibilidad, los dedos ágiles y el sentido femenino del color para realizar el detallado trabajo de colorear películas". Y Gunning (2015) agrega: "Mientras miren los fotogramas reproducidos en este libro, o cuando vean proyecciones de películas de los primeros tiempos coloreadas, traten de imaginar el trabajo y la habilidad que estas mujeres anónimas pusieron sobre ellas". No subsiste en nuestro acervo ningún material producido en Argentina con este tipo de procedimientos pero sí conservamos una copia de *Una serpiente inofensiva: la culebra*, película producida por Pathé Frères en 1914, enviada a Argentina en una versión con intertítulos en español, distribuida por la Casa Lepage de Max Glücksmann y probablemente exhibida como parte de las clases de divulgación científica del Colegio Nacional Buenos Aires.

— ID 13





Los laboratorios de Cinematografía Valle. Catálogo *Forjando Patria*, Cinematografía Valle, 1927. Conservado por el Museo del Cine.

REACCIONES QUÍMICAS

A medida que el mercado de exhibición crecía, era necesario optimizar la multiplicación de copias para distribuir. Dado que la demanda de los espectadores por consumir películas coloreadas aumentaba, surgieron dos nuevas técnicas, más rápidas y más baratas, que pronto se convertirían en las más difundidas del período, tanto en Argentina como en el resto del mundo: el teñido y el virado.

El teñido consiste en una coloración uniforme de la película a partir de la aplicación de anilinas. Sin alterar la estructura química de la emulsión, el tinte se adhiere homogéneamente sobre toda la imagen, incluyendo el área de perforaciones. El efecto que produce es que las partes más brillantes o blancas de la imagen resultan coloreadas con el tinte elegido, mientras que las partes más oscuras permanecen prácticamente negras. Casi la totalidad de los tintes utilizados en el cine de los primeros tiempos fueron anilinas sintéticas a base de alquitrán y solubles al agua. El método predominante del teñido era la inmersión de los fragmentos positivos en cubetas que contenían la anilina. Cuando los fragmentos eran más largos o los laboratorios habían ya perfeccionado su técnica, como


GEVAERT BELGIUM
KODAK



Arriba, teñido naranja profundo. En el centro, teñido naranja rojizo. Abajo, virado naranja terroso.
— ID 62
— ID 69
— ID 80

el caso de Cinematografía Valle o los estudios de Martínez y Gunche, las cubetas eran reemplazadas por un sistema de tanques o tubos verticales y el secado se realizaba en un sistema de chasis rotatorio similar al secado del revelado.

Mientras tanto, el virado consistía en una técnica un tanto más compleja pero de todas formas muy popular en la época. No se trataba de la simple inmersión de la película en una tintura sino de una transformación química de la plata contenida en la imagen. Existieron dos tipos de virado: metálico y por mordiente. En ambos, la plata de la emulsión era blanqueada y se aplicaba una sal metálica que se adhería a las partes donde la plata se había eliminado. El virado metálico se realizaba en un solo baño, lo cual era más barato pero a la vez más inestable y los tintes eran propensos a desvanecerse con la acción del calor de la lámpara del proyector. El virado por mordiente implicaba dos baños diferentes, un procedimiento más lento pero que favorecía la fijación de los tintes. De hecho, y para promocionar la aplicación de este sistema de color, la Edison Company aseguraba que "el virado es un proceso químico donde los colores están fijados y permanentes, no pueden lavarse, no se desvanecerán y durarán tanto como la película misma" (Edison Manufacturing Company, *Edison Films to July 1906*, citado por Yumibe, 2012). Ya entonces había discrepancias sobre la permanencia a largo plazo de estos colores, pues según el manual de la Eastman Kodak de teñido y virado publicado en 1922, "el virado no era recomendado para películas que fueran pensadas para ser preservadas a largo plazo, ya que la alteración química de la emulsión era inevitable y los resultados eran imposibles de pronosticar" (Eastman Kodak, *Tinting and Toning Manual*, citado por Cherchi Usai, 1996).

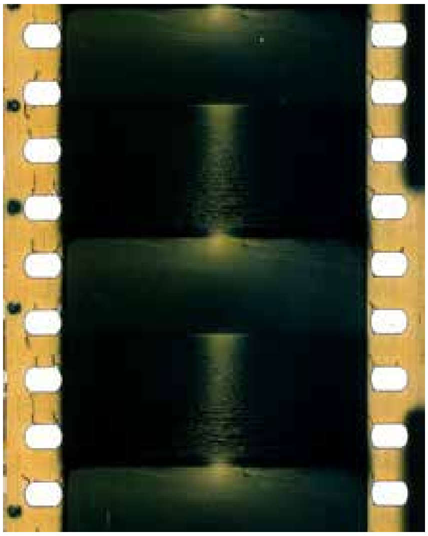
El efecto que produce el virado es que las partes translúcidas o blancas permanecen sin recibir coloración, así como tampoco el área de las perforaciones. Para Yumibe (2012), "con la uniformidad de un color dominando la escena, el virado no crea tanta separación entre el fondo y el primer plano como el pintado a mano o el *stencil*, sino que funciona en algún lugar entre esos procesos y el teñido".

Era habitual la combinación de los sistemas de teñido y virado para crear doble efecto de color. Este uso era frecuente en las imágenes de atardeceres sobre el mar, preferidas para la aplicación de virado azul hierro con tinte rojo. De algún modo, la complejidad que implicaba la aplicación de más de una técnica por fotograma, sumado a la ampliación de los mercados de distribución, llevó a los fabricantes a introducir material virgen positivo preteñido en fábrica. A principios de la década de 1920, Eastman Kodak, Gevaert, Agfa y Pathé proporcionaron material teñido en fábrica para de este modo ahorrar el proceso de teñido manual y la posible alteración de los baños con la mezcla de técnicas. De esa época datan los catálogos de estos fabricantes, que se convertirán en herramientas fundamentales para la documentación técnica del color aplicado en el período silente y su posible restauración. En 1926 Pathé ofrece nueve opciones de película virgen preteñida. Eastman Kodak ofrecía nueve colores. Film Ferrania, ocho. Por supuesto los colores eran distintos dependiendo del fabricante y la fecha de fabricación. No obstante, Paul Reed (2009) afirma que los soportes preteñidos son mucho menos habituales de encontrar en los archivos que las películas teñidas en laboratorio.

< A la izquierda, virado azul. A la derecha, teñido amarillo profundo.
— ID 80
— ID 24





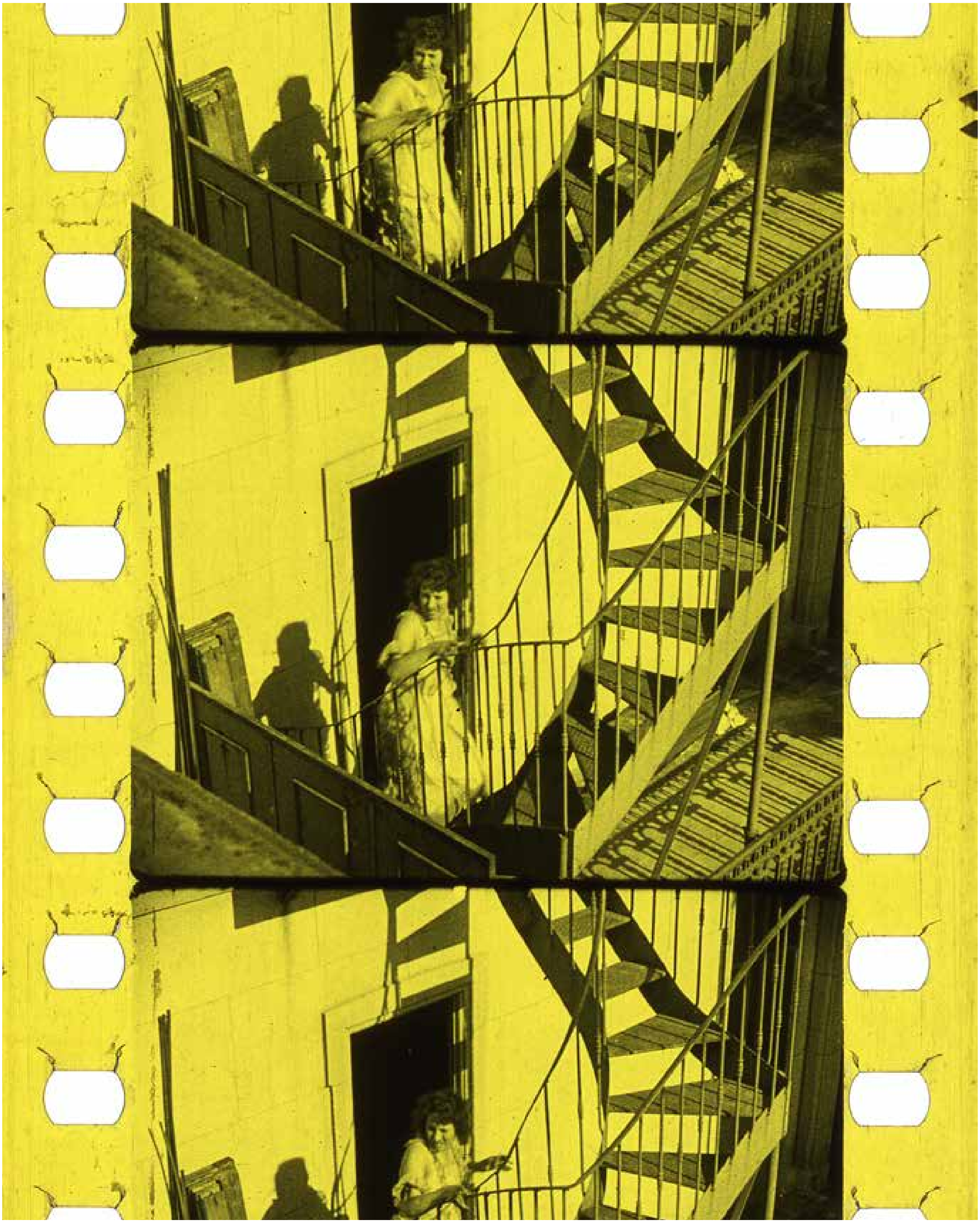




Teñidos y virados combinados
— ID 69 — ID 21 — ID 69
— ID 59 — ID 56
— ID 62 — ID 35

> Teñido amarillo profundo y virado verde combinados
— ID 21





> Uso narrativo del color en *Amalia*
— ID 12



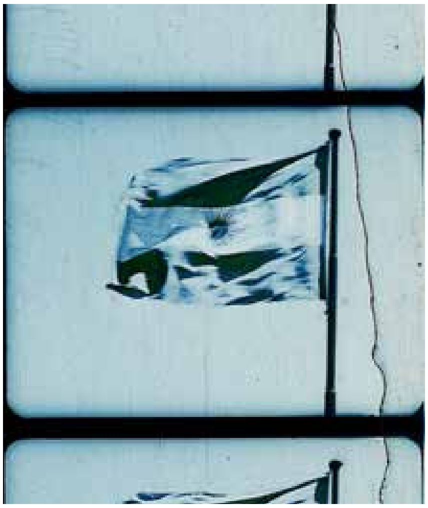




LOS CÓDIGOS CONVENCIONALES DE COLOR

Hacia principios de la década de 1920, quizás el 80% de todas las copias eran coloreadas de una forma u otra. El pintado a mano y el coloreado por plantillas planteaban un uso del color "exhibicionista", en términos de Gunning, que tendía a resaltar objetos y sensaciones, interpelando directamente a la audiencia. El teñido y el virado, en cambio, se utilizaron para construir descripciones espaciales y temporales más generales. La aparición de esta técnica coincidió también con una creciente expansión de la narración como forma dominante y su desarrollo de la verosimilitud asociada a una serie de códigos convencionales para cada color. Los más habituales fueron el azul para la oscuridad de la noche, el rojo para el fuego, el amarillo para la luz del día en exteriores, el ámbar para la luz artificial y el verde para los exteriores de naturaleza y bosque. Tenemos un buen ejemplo de ello en *Amalia*, considerado el primer largometraje de ficción en Argentina, realizado en 1914, momento formativo de este uso convencional del color.

< Uso narrativo del color en *El suplicio del fuego*
— ID 30



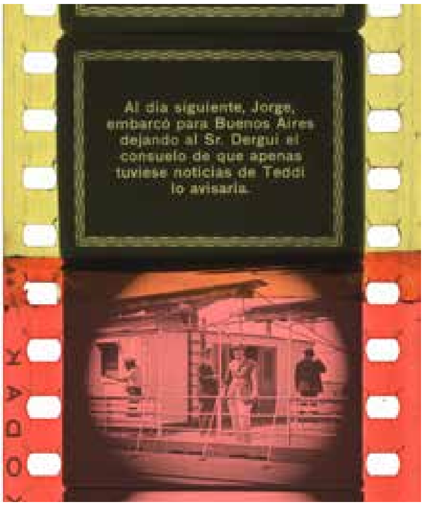


Otras metáforas
del color
— ID 97
— ID 47
— ID 21

Pero estas asociaciones no eran absolutas y sus metáforas se desarrollaron de una forma mucho más abierta que rígida. Muchas veces los vínculos se realizaban más con emociones y sentimientos de los personajes (el rojo de la joven secuestrada en *El suplicio del fuego* junto al rojo del joven que la rescatará) o con cualidades sensoriales de la imagen (el azul del agua en *Film Revista Valle: Del Atlántico a los Andes*, el azul de las cataratas y el azul patriótico en *La educación moderna en una escuela normal argentina*, el azul del frío en *Expedición al Cerro Campanario*). Otras veces no parecían guardar ningún tipo de relación con significados denotados (el violeta en *Muchachita de Chiclana*), especialmente en el registro documental, donde los colores parecen jugar un papel más lúdico que narrativo (el agua de mar naranja en *Actualidades N° 10* (*Carhué y sus balnearios sobre el lago Epecuén)*, el toro rosa en *A los toros...!*). Por otros momentos los colores cambian en una misma secuencia sin ningún motivo aparente. Los valores asignados a los colores teñidos o virados se relacionaban tanto con la búsqueda del realismo narrativo como con los recursos y efectos de carácter espectacular buscados para atraer audiencias, y estas asociaciones varían no sólo de película en película, sino también con el paso del tiempo y a través de las culturas.

Sólo recién en 1935 la Eastman Kodak introdujo la primera emulsión capaz de impresionar imágenes en color “natural”. Read indaga sobre la diferencia entre natural y no natural, siendo “natural” el término con el que se conoce al sistema de reproducción de color producido enteramente por medios mecánicos y ópticos que intenta simular el ojo humano de una forma similar a aquella de la escena original. Por el contrario, el color “no natural” es aquel sistema de las imágenes “coloreadas” o “pintadas”. Estas prácticas suelen considerarse como “primitivas” pues carecían del suficiente desarrollo tecnológico para recrear la realidad, y por lo tanto, en palabras de Yumibe (2012), son degradadas “frente al relato del realismo y los privilegios del desarrollo del color natural cinematográfico”. La complejidad y belleza de estas imágenes, hoy en riesgo de desaparecer por su propia naturaleza inestable, nos advierte sobre la necesidad de ampliar el enfoque de los

Cambio de coloración
por empalme
— ID 30
— ID 56





estudios con una perspectiva donde la materialidad y la tecnología son determinantes en la creación de los discursos audiovisuales.

EL MONTAJE Y EL COLOR

La práctica establecida industrialmente como estándar para realizar el montaje y posterior copiado de las películas fue el llamado "corte de negativo". Consistía en cortar el negativo original de cámara, montarlo con el empleo de empalmes que pegan literalmente dos fragmentos de película y producir los rollos negativos ensamblados definitivos que se utilizarán para obtener las copias de distribución. Pero durante el período silente, el proceso de montaje definitivo se realizaba directamente en el positivo. Dado que estos sistemas de coloración requerían reunir las escenas que iban a colorearse con la misma técnica, el ensamblado de los fragmentos coloreados se realizaba directamente en la copia que sería la misma de la exhibición. El montaje definitivo de una película coloreada del período mudo estaba siempre en la copia positiva, nunca en los negativos. Esta técnica de montaje se llamó "corte de positivo" (*possitive cutting*, también referida como *possitive assembly*). De allí que las copias de películas del período mudo presenten un empalme por cada cambio de escena, color o inserción de intertítulos.

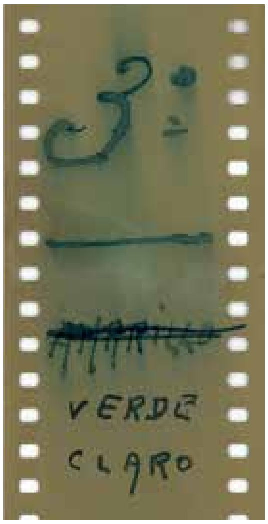
Cambio de coloración
por empalme en una
misma escena
— ID 66



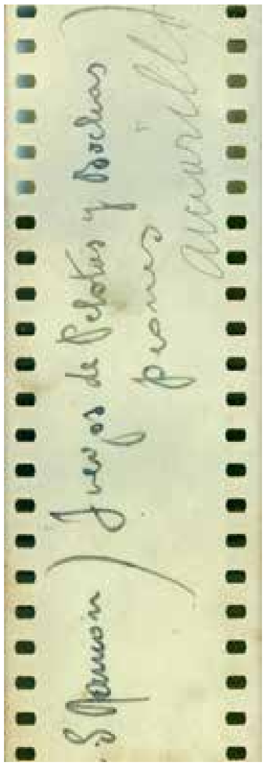
Este proceso era laborioso y requería documentación meticulosa, que lamentablemente no se suele conservar. Algunos negativos de nuestro acervo contienen indicaciones de los colores que debían aplicarse sobre los positivos, inscritas sobre las colas de seguridad que precedían a las tomas negativas a colorear. Esta observación nos ayuda a comprender tanto el proceso de documentación de montaje como la efectiva relevancia que se le daba al color en la época. Además, estas notas, rayadas sobre la película o escritas a mano, son al día de hoy herramientas fundamentales para la restauración de estas obras, ya que nos permitirían agregar el color aun cuando no se conservaran copias positivas coloreadas.

Las guías de color, ya sean rayadas o impresas en las colas de seguridad, o como documentación complementaria, acompañaban tanto el proceso de montaje como el de distribución, pues muchas copias de exhibición se coloreaban y montaban en los países donde iban a exhibirse. Aun cuando los esquemas de color fueran determinados por el director, los dueños de los laboratorios o los propios técnicos laboratoristas podían no respetarlos y tomar decisiones no consensuadas con el equipo de realización. Siempre ha habido decisiones determinadas por los costos: algunos tintes eran particularmente caros, otros particularmente baratos, algunos procedimientos requerían varias soluciones para las cuales no se contaba con stock en el momento del trabajo, o simplemente algunos laboratoristas decidían reutilizar los tintes remanentes de un trabajo anterior. Más aún, la indicación de estos colores solía ser genérica y los técnicos de laboratorio podían decidir cómo lucían el “ámbar”, el “azul”, el “verde”. De este modo existen hoy en los archivos copias de una misma película cuyos esquemas de color difieren entre sí. Los esquemas de color de *El gabinete del Dr. Caligari* que posee el área de Conservación del Museo del Cine dan cuenta de esta situación, pues los colores allí indicados no coinciden con los colores de las copias existentes en otros archivos. Es el caso también de *En tierras nuevas donde el oro abunda*, de la cual conservamos dos copias de exhibición: una versión en español y otra en francés, ambas con coloraciones distintas.

Aquí es donde aparece una de las tantas preguntas relacionadas a la preservación y la restauración fílmica: si un archivo tiene múltiples copias de una misma película coloreadas de forma distinta, ¿cómo procede a restaurar los colores originales de la película? ¿Cuál de todas estas copias positivas debe considerarse como “original”? ¿Acaso hay alguna que lo sea?







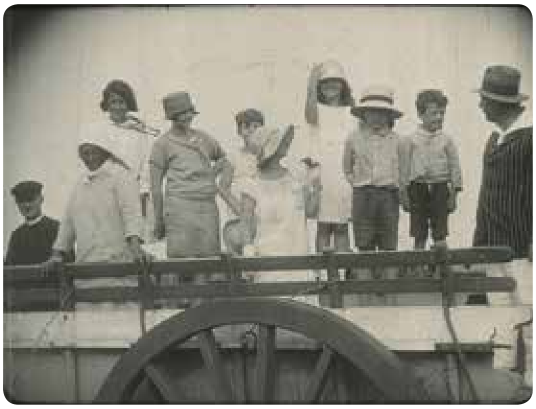
Notación de color en negativos originales
— ID 39
— ID 75
— ID 35

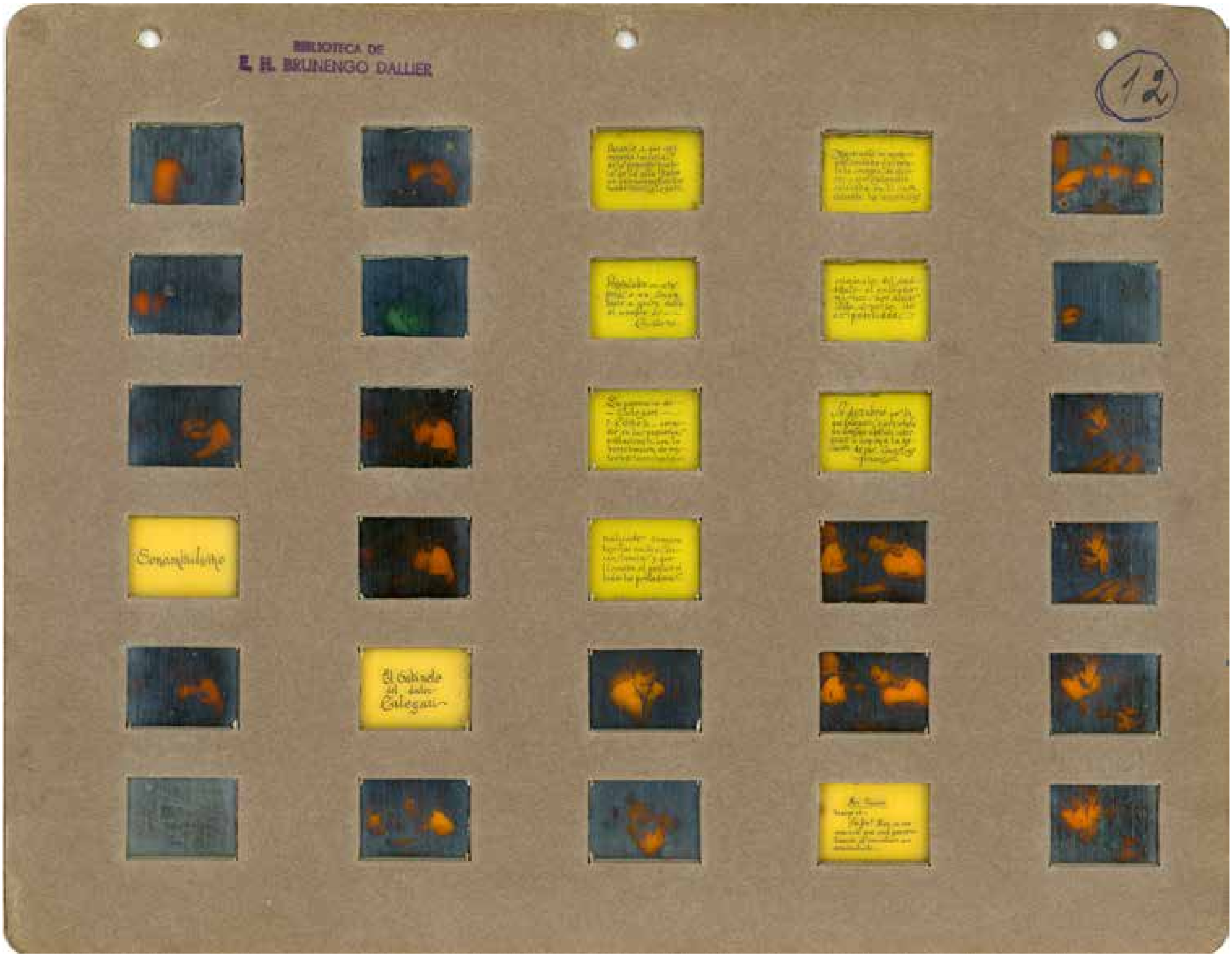
> Dos copias de *En tierras nuevas donde el oro abunda*; a la izquierda, la versión en español; a la derecha, la versión en francés.
— ID 35









Esquemas de color para *El gabinete del Dr. Caligari*. Fuente: área de Conservación del Museo del Cine.

> Visualización por escaneo en transparencia


Durante el año 1923 recorría las ferias de los pequeños pueblos de la alta Italia un extraño místico llamado Doctor Calegari.
Mediante un muñeco que imitaba fielmente la imagen de Cesare y que Calegari colocaba en el cajón durante las ausencias
Presentaba en estas ferias a un sonámbulo a quien daba el nombre de Cesare.
criminales del sonámbulo el extraño místico supo alejar toda sospecha de culpabilidad.
La presencia de Calegari y Cesare coincidió en las pequeñas poblaciones con la perpetración de misteriosos asesinatos
Se descubrió por fin que Calegari ejerciendo un dominio absoluto sobre Cesare le imponía la ejecución de sus siniestros planes
realizados siempre bajo las mismas circunstancias y que llevaron el pánico á todos los pobladores
El Gabinete del doctor Calegari
Mi Diario
Mayo 15.-
¡Por fin! Hoy se me anunció que una persona traería al sanatorio un sonámbulo...



Fragmento de película con sistema de color Kodachrome dos colores
— ID 95

EL FINAL DEL COLOR APLICADO

"No solamente desde el punto de vista técnico, sino también como espectáculo grato al público ha obtenido un buen suceso la primera película 'prisma-color' que ha lanzado la Sociedad General. Titúlase esa cinta *Las bellezas de la Naturaleza* y se particulariza por contener los colores de las cosas, los que son tomados directamente del natural. Así los tonos son perfectamente reales, y no como en las viejas cintas de colores hechas en viraje, que molestaban por su crudeza y artificio." De esta manera se auguraba el fin de la época del color aplicado, ese primitivo y dañino artificio. El anuncio publicado el 3 de abril de 1924 en *La Película*, no obstante, sólo describe el suceso experimental de una proyección extraordinaria. Faltarían once años para que apareciera la primera emulsión color y por entonces aún estaría disponible sólo en pasos subestándar (Kodachrome, 1935). El "prisma color", cuya denominación correcta es Prizma II, fue uno de los sistemas de color sustractivo que aparecieron a principios de los años 20. Luego de las experiencias del Kinemacolor, cuyo color se agregaba en la proyección por medio de la intermitencia de filtros rojos y verdes, los sistemas sustractivos como el Prizma, el Technicolor en sus varias versiones o el Kodachrome en dos colores, corrieron la carrera de la gran revolución comercial que implicaría el color "natural". Este tipo de sistemas de color trabajaba acumulando las experiencias de las tecnologías preexistentes: se trataba en todos los casos de emulsiones monocromáticas teñidas con dos colores, rojo y verde, cuya mezcla conseguía la misma impresión que el Kinemacolor (esto es, la sensación de color natural y la falta del azul para completar el espectro de color), pero sin los problemas de intermitencia y *flickeo* de aquel.

BIBLIOGRAFÍA

Barrios Barón, Carlos (1956). "Iniciación al cine amateur, notas para su historia en la Argentina", en *Fotocámara*, n° 100, enero de 1956.

Berriatúa, Luciano (2000). "Regarding a Catalogue of the Tints Used on the Silent Screen", en *All the Colours of the World. Colours in Early Mass Media, 1900-1930*, Reggio Emilia, Italia.

Cherchi Usai, Paolo (1996), "The Color of Nitrate", en Abel, Richard (ed.), *Silent Film*, Estados Unidos, Rutgers University Press.

Cuarterolo, Andrea (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CdF Ediciones.

Gunning, Tom (2015). "Applying Color. Creating Fantasy of Cinema", en *Fantasia of Color in Early Cinema*, Ámsterdam, Países Bajos, Eye Filmmuseum y Amsterdam University Press.

Read, Paul (2009). "Unnatural Colours: An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies", en *Film History, Volume 21.*

Timeline of Historical Colors. Disponible en https://filmcolors.org.

Yumibe, Joshua (2015). "Techniques of the Fantastic", en *Fantasia of Color in Early Cinema*, Ámsterdam, Países Bajos, Eye Filmmuseum y Amsterdam University Press.

— (2012). *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, Estados Unidos, Rutgers University Press.

>
— ID 21



Nombres del color

FLORENCIA GIACOMINI Y CAROLINA CAPPA

En el siguiente texto describimos el estudio realizado sobre los distintos sistemas de color de las películas de la Colección Nitrato. Clasificar los colores de los sistemas de color aplicado en las películas de los primeros tiempos presenta múltiples dificultades. Se trata de una tarea usualmente evitada por las prácticas archivísticas pues presupone el trabajo desde una variedad de perspectivas, muchas veces contradictorias, sobre la percepción y el uso del color en el cine. No obstante, a partir de un análisis comparativo de los materiales fílmicos y las digitalizaciones de sus fotogramas, nos encontramos con la necesidad de crear una identificación precisa de los colores para dar cuenta de la cantidad y variedad de tintes así como también de las técnicas utilizadas.

Los sistemas de color aplicado presentan la complejidad inicial de pertenecer a un momento muy específico y acotado de la historia del medio, como lo fue el del cine temprano. Sólo utilizados en los primeros treinta años de la cinematografía, esta rama industrial del color se inscribe dentro de la etapa de menor estandarización tecnológica. Tratar de nombrar el color por el nombre que le adjudicaron los distintos productores de tintes en su momento es una tarea casi imposible. Primeramente, porque no se conservan todos los catálogos,[1] y los que existen pueden incluso presentar niveles de degradación en las muestras. En segundo lugar, porque el nombre variaba de acuerdo a cada fabricante, con distintas fórmulas utilizadas para producir tintes muy similares o iguales, incluso por la misma marca y en el mismo año.[2] En tercer lugar, porque muchas veces el nombre estaba ligado a fines comerciales y a la fácil identificación por parte del usuario, pero no permitía una descripción certera de la propiedad del color. La aproximación perceptual general promovía denominaciones comunes como “verde oliva”, “verde savia”, “verde Victoria” o “salmón”, entre otras.

A todo esto debemos sumarle la dificultad notoria que supone la degradación de los tintes en los materiales. A veces esta es tan leve que pasa desapercibida y se presta a

1 Algunos catálogos publicados por la Pathé, Eastman Kodak y Agfa subsisten al día de hoy, en lo que sin duda representa una muestra del modo de producción y distribución de tintes en la época. Sin embargo, los catálogos cambiaban de año a año y no es posible rastrear de manera completa su historia y sus transformaciones. Para un estudio del color en el cine silente y su vínculo con los catálogos de los fabricantes, ver Berriatúa, Luciano (1998), “Regarding a Catalogue of the Tints Used on the Silent Screen”, en Berriatúa, Luciano, ed., (1998), *All the Colors of the World: Colors in Early Mass Media: 1900-1930*, Reggio Emilia, Italia, y *Timeline of Historical Colors*, disponible en https://filmcolors.org.

2 Para ver estas diferencias es posible consultar el amplio listado de tintes, marcas y años incluidos en Read, Paul (2009), “Unnatural Colours: An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies”, en *Film History*, vol. 21.

confusiones tales como asumir que hay diferencias en un determinado tinte (un azul en un fragmento, otro azul similar en otro). Otras veces un mismo tinte presenta leves variaciones en su saturación e intensidad (el grado de ligereza o profundidad). A veces estas variaciones son tantas que podríamos crear una escala casi completa entre las distintas categorías de color (principalmente con naranjas y amarillos). Esta coyuntura nos lleva a pensar en las razones que provocaron tales diferencias: el posible desvanecimiento del color, las eventuales diferencias de la fórmula utilizada en el laboratorio, o aquellas generadas por soportes de distinta marca y características. El conocimiento del contexto de producción de los tintes y de las causas que pueden (o no) haber promovido su transformación a lo largo de la historia de los materiales definirá la pertenencia de una muestra a una categoría de color o a otra.

Dada la ausencia de estudios determinantes sobre la clasificación del color en el período, hemos decidido crear una clasificación propia para los documentos incluidos en este catálogo, a partir de la cual es posible hacer mención de los colores con una denominación genérica y descriptiva. Esta forma de nombrarlos nos aleja del problema de la variación y arbitrariedad de las denominaciones comerciales así como del de conocer la fórmula utilizada para producirlos. La clasificación elaborada no se construye como regla definitiva y cerrada, sino como una herramienta que nos permite dar cuenta del estado actual de la muestra a la vez que establecer un recorte presente que podrá contrastarse en el futuro con la nueva revisión de los materiales.

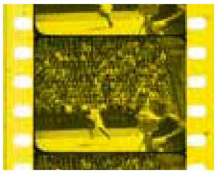
El sistema de clasificación propuesto está compuesto por:

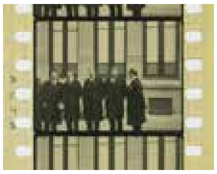
> **Técnica**: teñido, virado o su combinación, considerando que el tipo de color difiere sustancialmente sea aplicado a partir de una técnica o de otra;
>
> **Identidad del color y tono o matiz**: característica del tinte principal y análogo al que tiende;
>
> **Saturación**: nivel de saturación del tinte. Si el tinte está desaturado de forma pronunciada, y por tanto adquiere características propias de los colores de la tierra, lo nombramos “terroso”;
>
> **Intensidad**: características del grado de densidad y/o transparencia del tinte, siendo sus niveles “ligero” o “profundo”. Esta característica hace referencia al grado de luminosidad del color, muy a menudo producto de cómo fue aplicado, más allá de las características intrínsecas del mismo. Un mismo color es oscuro aplicado profundamente, y más luminoso, pálido o claro aplicado de forma ligera.

Con las precauciones y salvedades de una clasificación fundacional realizada exclusivamente a partir del muestreo de colores de los materiales de nuestro acervo tal como fueron analizados durante 2017-2019, hemos conformado la siguiente clasificación de los tintes:

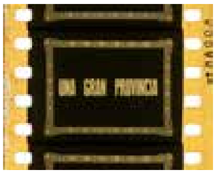
Familia	-	*Denominación completa*	*Notas*
Amarillos	1	**Teñido amarillo profundo**	
	2	**Teñido amarillo ligero**	
Naranjas	1	**Teñido naranja amarillo profundo**	
	2	**Teñido naranja profundo**	Presenta dos variaciones, una más rojiza y otra más amarillenta. No son diferencias significativas como para asignarle otra categoría en esta primera clasificación.
	3	**Teñido naranja ligero**	Presenta variaciones más desaturadas que lindan con el n° 6.
	4	**Teñido naranja-rojizo**	Cuando el naranja n° 2 se degrada puede confundirse con este.
	5	**Teñido naranja-rojizo ligero**	Fácil de confundir con un rosado
	6	**Teñido naranja terroso profundo**	Probable "Marrón" en catálogos comerciales
	7	**Teñido naranja terroso ligero**	Comúnmente conocido como Sepia (presenta múltiples variaciones con tendencias amarillentas, rojizas, con distinto grado de saturación y ligereza).
	8	**Virado naranja terroso**	Comúnmente conocido como Sepia. Cuando el virado está degradado tiende al amarillo.
Rojos	1	**Teñido rojo profundo**	
	2	**Teñido rojo**	
	3	**Teñido rosa profundo**	Probable "Carmín" en catálogos comerciales
	4	**Teñido rosa profundo 2**	Probable "Magenta" en catálogos comerciales
	5	**Teñido rosa**	
	6	**Teñido rosa ligero**	
	7	**Teñido rosa-violáceo ligero**	Probable "Malva" en catálogos comerciales
Violetas	1	**Teñido violeta azulado**	
	2	**Teñido violeta azulado ligero**	
Azules	1	**Teñido azul**	Con variantes de saturación marcadas
	2	**Teñido azul ligero**	Con variantes de saturación marcadas
	3	**Teñido azul-verdoso profundo**	Símil turquesa, con variaciones de saturación
	4	**Teñido azul-verdoso ligero**	Símil turquesa-cian
	5	**Virado azul 1**	Probable "Prusia" en catálogos comerciales. Cuando se degrada puede confundirse con un verde.
	6	**Virado azul 2**	Variante más brillante del "Prusia"
Verdes	1	**Teñido verde-azulado profundo**	Probable "Viridian" en catálogos comerciales
	2	**Teñido verde**	Símil Esmeralda
	3	**Teñido verde ligero**	
	4	**Teñido verde-amarillo profundo**	Probable "Verde Salvia" en catálogos comerciales
	5	**Teñido verde-amarillo ligero**	Probable "Verde Salvia" en catálogos comerciales
	6	**Teñido verde amarillo profundo 2**	Probable "Verde Oliva" en catálogos comerciales
	7	**Virado verde**	

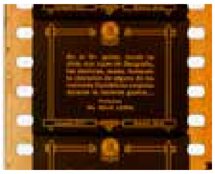
Amarillos

1


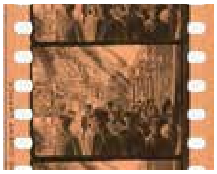
2


Naranjas

1


2


3


4


5


6

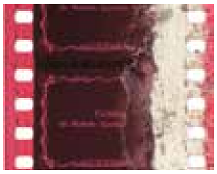

7


8


Rojos

1


2


3


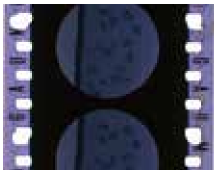
4


5


6

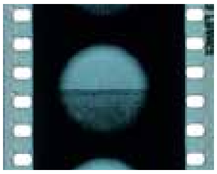

7


Violetas

1


2


Azules

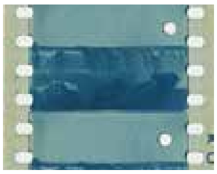
1


2


3


4


5

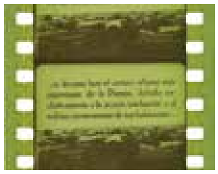

6


Verdes

1


2


3


4


5


6


7


Esta primera clasificación nos sirve para conocer las características generales de nuestra colección y ofrecer un informe de su estado actual. Un estudio científico a partir de técnicas como la espectrofotometría nos permitiría obtener información específica sobre la materialidad propia de cada tinte. Sus resultados nos ayudarían no sólo a nombrar específicamente los pigmentos y realizar una clasificación más precisa, sino también a elaborar posibles estadísticas sobre el proceso de degradación de cada color, permitiendo crear estrategias de conservación y preservación más efectivas. Realizar un estudio científico de los tintes tiene implicancias presupuestarias costosas y no puede desarrollarse en el actual contexto de nuestro acervo patrimonial. Por eso y mientras tanto, presentamos este primer estudio analítico del color aplicado en el cine de los primeros tiempos, con la esperanza de que sirva de precedente para la ampliación e investigación científica de los sistemas que permitieron la existencia de este universo plástico único e irrepetible.

>
— ID 61





Mundos materiales

CAROLINA CAPPA

Al comenzar este proyecto teníamos la sospecha de que escribir una historia de las técnicas durante el cine de los primeros tiempos en Argentina podría significar enfrentarnos a un campo de investigación carente de documentos. Las sospechas fueron rápidamente confirmadas: la relación entre las obras y la técnica fue un campo escasamente abordado en los retratos de la época. ¿Cómo se realizaban las películas, cuáles eran sus especificidades locales, quiénes eran sus trabajadores? La tecnología solía ser contada sólo desde la presentación de novedades industriales en el mercado para realizar mejores películas o películas que se vendiesen mejor. Las publicaciones periódicas están inundadas de publicidades sobre nuevos proyectores, butacas más cómodas para salones de exhibición, las mejores cámaras, los novedosos sistemas de sonido sincrónico, las películas extranjeras disponibles para alquilar. De los problemas o diferencias estilísticas que significaba realizar películas en esta región del sur del mundo, en un momento de semiindustrialización y experimentación técnica, no se dice prácticamente nada.

Sin embargo, lo que sí tenemos son los materiales. Los documentos fílmicos están aquí para devolvernos una imagen del pasado. Habiendo transitado cien años de vaivenes, siguen siendo los mismos objetos que los realizadores produjeron en su época. Contienen las huellas de sus manos al realizar un empalme o al sumergir la película en una anilina. Son la evidencia del trabajo efectivo de laboratoristas y montadoras, de trabajadores y trabajadoras cuyos nombres permanecen en gran medida borrados o anónimos. Son, en definitiva, nuestro primer punto de apoyo para procurar analizar un momento de la historia, sea este o cualquier otro, como un complejo entramado de temporalidades heterogéneas. La imagen se hace presente de manera fragmentada, de a cachitos, superviviente; llega hasta nosotros bajo una evidente desigualdad con respecto a otras imágenes dominantes, interrumpida. Pero persiste y es a través de ella que podemos pensar algunas ideas sobre el pasado.

En este capítulo proponemos una lectura de los documentos fílmicos de nuestro primer cine a través de sus especificidades técnicas, recorriendo una rama de la archivística audiovisual conocida como “identificación de materiales”. Su objeto de estudio son las características técnicas de los elementos, tanto aquellas que se han definido en el momento de realización de la película (elección de sistemas de rodaje, tipos de cámaras, técnicas de montaje, etc.) como aquellas otras que se han ido fijando en los documentos como consecuencia de sus derroteros históricos (sombras de las perforaciones causadas por copiados anteriores, rayas provocadas por las proyecciones, degradaciones químicas, etc.). Todas ellas se nos presentan como señales que, ante la ausencia de sus autores (del período que estamos trabajando, todos fallecidos) nos permiten construir hipótesis sobre

< Huella de manipulación en *Historia de un gaucho viejo.*
— ID 38

> Sombra de los operadores y sus cámaras en *[Partido de fútbol Porteño vs. Platense]* y *General Pico (Pampa Central)*
— ID 32
— ID 66

los procedimientos involucrados en la tradición documental o en la realización de las películas, este último el objeto de este capítulo. El archivista Harold Brown ha sido el primero en publicar las reflexiones a las que llegaba durante su trabajo de inspección de materiales fílmicos en los más de cincuenta años de trabajo en los archivos del British Film Institute. Sus escritos fueron publicados desde 1967 y compilados en 1990 en *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*. Brown abrió un camino de estudio para la identificación de materiales que fue seguido por los distintos trabajadores de los archivos fílmicos, quienes en su tarea diaria observan una película tras otra y detectan permanencias o rarezas, estableciendo comparaciones y trazando conclusiones. Si Brown fue pionero, Alfonso del Amo fue quien permitió que estos conocimientos específicos se pudieran extender al mundo de los archivos audiovisuales en habla hispana, con su publicación *Clasificar para preservar*, a partir, también, del trabajo de su vida en la Filmoteca Española.

El objetivo de este texto no es desarrollar un manual de técnicas archivísticas sino acercar a historiadores y cinéfilos al universo material de los documentos fílmicos. Usualmente replegados hacia el interior del trabajo del archivista audiovisual, los materiales contienen por sí mismos indicios de enorme valor para pensar la relación entre discurso y técnica. Este puente, tradicionalmente separado como “forma y contenido”, pareciera aún permanecer cortado para muchos investigadores que continúan desplazando de sus estudios a la técnica al considerarla un simple medio vacío de significación discursiva e ideológica. Proponemos un paseo por algunas características que pueden observarse en el documento fílmico, considerando que a partir de su lectura podrán comprenderse mejor algunos de los aspectos de la realización de las películas en el período que estamos estudiando.

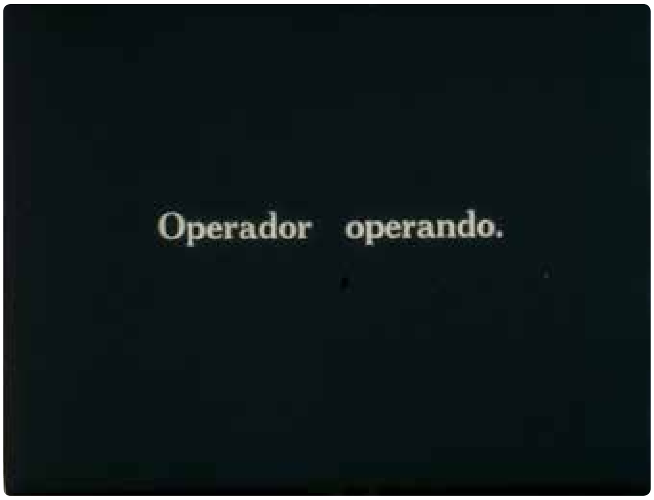
RODAJE

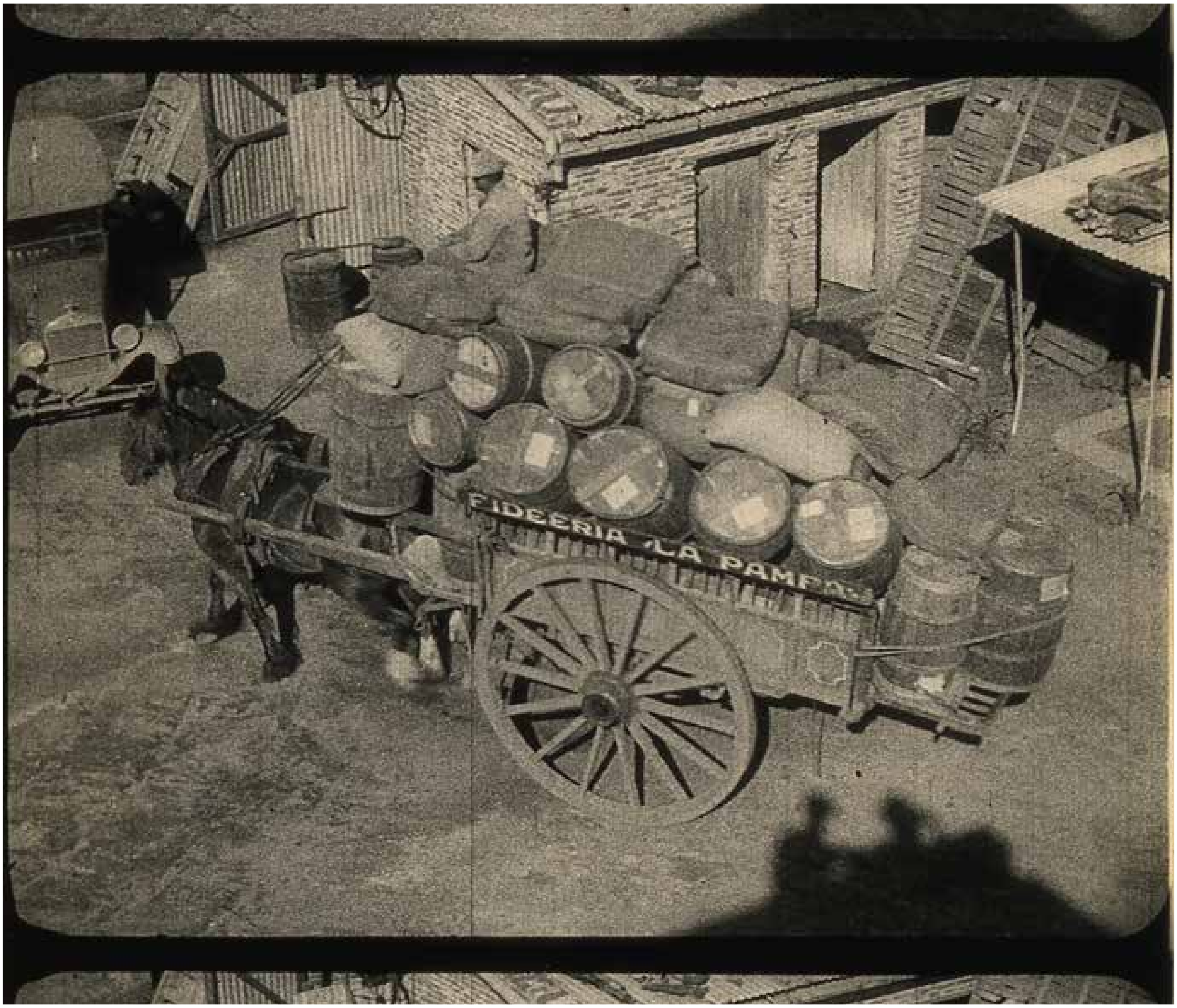
En los primeros veinte años de la cinematografía, no existió nada parecido a un estándar. Este nacimiento dispar marcó a fuego la historia de la tecnología audiovisual, pues la búsqueda de un estándar sería desde entonces la de un tesoro imposible de encontrar. Los realizadores de los primeros tiempos construían sus propias cámaras,[1] revelaban y copiaban sus propias películas, coloreaban sus propias copias de proyección, todo esto desarrollando un estilo personal y una técnica no establecida como norma.

Las cámaras utilizadas en el cine de los primeros tiempos eran accionadas por una manivela cuya velocidad variaba de operador en operador. Una vuelta completa de la manivela equivalía al paso de ocho fotogramas de película. Girar la manivela consistentemente a dos vueltas por segundo equivalía a una velocidad de rodaje de dieciséis fotogramas por segundo. Cuando la manivela no se giraba a ritmo uniforme, no sólo variaba la velocidad del registro sino que podían introducirse errores en la apertura y cierre del obturador, generando el ingreso involuntario de luz. Esta veladura, que quedaba impresa sobre el negativo de rodaje, es conocida como “parada de cámara”. Dado que en ocasiones se

1. Es conocido el caso de un jovencísimo Eugenio Cardini y la construcción de su cámara con los engranajes de un reloj despertador y piezas de madera encargadas a distintos operarios (ver “Nitrato argentino: Una historia inestable”, de Sebastián Yablón, en esta publicación).




Operador operando.


FIDEERIA "LA PAMPA"



Paradas de cámara
— ID 17
— ID 90
— ID 91
— ID 62

solían proyectar películas de eventos registrados en la mañana durante las sesiones de la tarde del mismo día, los procedimientos de revelado y copia se realizaban con asombrosa rapidez y las paradas de cámara podían quedar impresas en las copias de exhibición.

Las primeras cámaras con motor fueron introducidas en 1926 por Bell and Howell en los Estados Unidos. Eran controladas por mecanismos de relojería que se activaban a través de una cuerda manual y que normalizaban la velocidad de registro. Fueron pensadas para dos nuevos mercados emergentes: el del cine amateur[2] y el del cine sonoro sincronizado. Pero su uso dominante, al igual que toda introducción de nuevas tecnologías, llevó bastantes años más. Según Leo Enticknap (2005), "aun cuando desde principios de la década de 1920 había disponibilidad de motores eléctricos para las cámaras, la práctica predominante era operar los motores a manivela, pues la introducción del motor eléctrico dificultaba la configuración del rodaje y añadía mucho ruido".

Desde la primera Lumière hasta las Pathé Studio y Debrie Parvo introducidas en la década de 1910, las cámaras estaban construidas en madera y el encuadre podía verificarse sólo de manera aproximada con un visor que se adhería al costado de la cámara. Las primeras cámaras construidas totalmente en metal y con mejoras en el visor y la adaptación de lentes fueron introducidas en Estados Unidos a principios de esa misma década con el modelo 2709 de Bell and Howell. Aun así, muchos camarógrafos continuaron utilizando las Pathé y Debrie en los años 20, especialmente en Argentina, donde las tecnologías parecieron permanecer en uso durante más tiempo que en otros mercados como el norteamericano o el europeo, cuyo recambio coincidía con la apertura de nuevas ventanas comerciales.

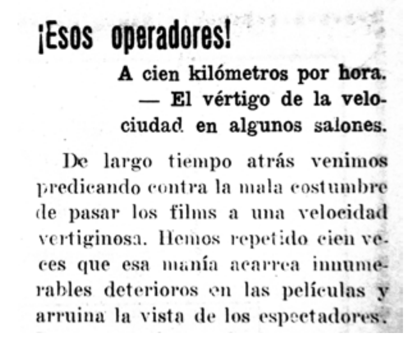
2. Pathé introduce el pequeño formato 9,5 mm en 1922, y Eastman Kodak, el 16 mm en 1923. La intención inicial fue la de crear un nuevo mercado: el de la exhibición de películas en los hogares. La reducción de los costos y la fácil manipulación de los nuevos formatos provocó, asimismo, la rápida aparición de realizadores fuera de la industria que comenzaron a registrar sus propias vidas y a realizar sus propias películas.

Existió, sí, una cámara nueva y ligera que fue muy utilizada en Argentina en la década de 1920: la Debrie Sept. Su popularidad acaso esté relacionada con su comercialización por parte de Cinematografía Valle, que no sólo las vendía al público en general sino también las utilizaba en sus propias producciones. Domingo Di Núbila (1962) cuenta que era una cámara diminuta, "que sólo cargaba cinco metros de película pero tenía la ventaja de ser muy manuable y fácil de esconder. Valle disponía de un gran número de ellas porque era el representante de Debrie en la Argentina, y sus hombres estaban perfectamente adiestrados en su uso. Las Sept además eran fácilmente desarmables y, por el escaso espesor de sus dos partes principales, hasta podían llevarse en los bolsillos sin que hicieran mucho bulto". Según Di Núbila, la introducción de esta pequeña cámara supuso a los operadores de Valle sortear las dificultades de exclusividad en el registro de eventos que tenía su contrincante cinematográfico, Max Glücksmann.

LA VELOCIDAD DE REGISTRO Y PROYECCIÓN

Dado que estas cámaras también fueron utilizadas como proyectores y copiadoras, el asunto de la velocidad de reproducción en el cine mudo es sin duda enrevesado. La velocidad de reproducción no fue fijada en los primeros años, aunque, según Barry Salt (2009 [1983]), "la mayoría de las películas francesas, y luego las del resto del mundo, establecieron una velocidad cercana a los dieciséis fotogramas por segundo". Esta idea general y popularmente consensuada cuando se habla del período es rechazada por Kevin Brownlow (1980), quien asegura que sería una "feliz coincidencia" encontrar películas mudas registradas en esta velocidad. A partir de la documentación complementaria que se producía para las proyecciones, como las hojas de referencia que recibían los músicos para realizar el acompañamiento musical, Brownlow comprueba la notación de velocidades tan precisas y dispares como 12 ½ o 21 fotogramas por segundo. Incluso las velocidades podían variar de acto en acto, y cita el caso de *Home Sweet Home* de D.W. Griffith, cuyas instrucciones para proyectar sugerían 16.6 fotogramas por segundo para el primer acto, 17.8 para el segundo, y entre 19 y 20.5 para el resto. "La consistencia de la velocidad de filmación no era considerada un problema mayor durante el período silente; de hecho las variaciones eran introducidas deliberadamente para lograr un efecto artístico", añade Enticknap.

Crónica de una proyección en *La Película*, nº 136, 1 de mayo de 1919

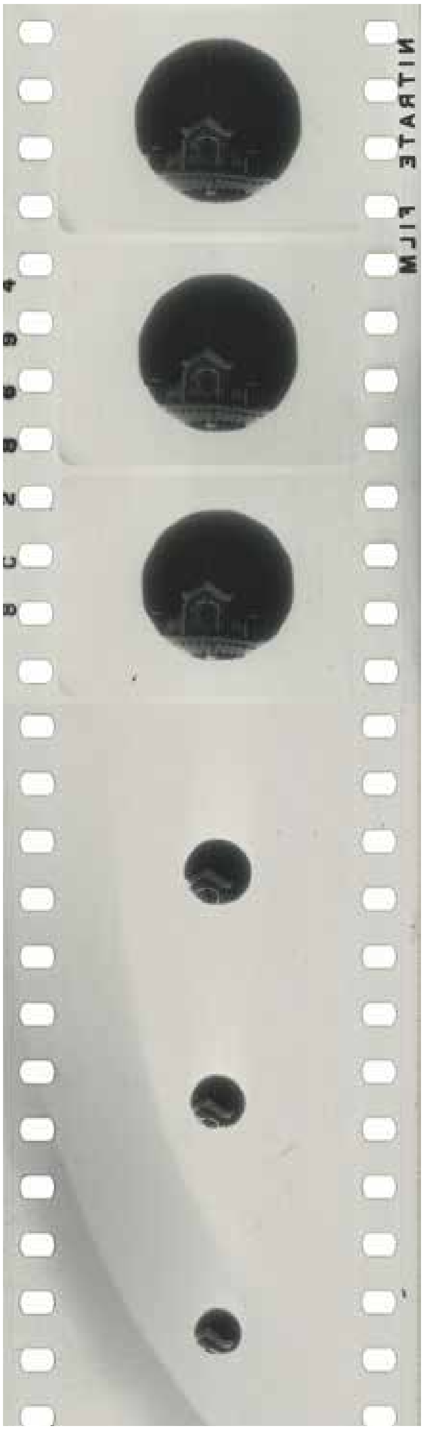


¡Esos operadores!

A cien kilómetros por hora. — El vértigo de la velociudad en algunos salones.

De largo tiempo atrás venimos predicando contra la mala costumbre de pasar los films a una velocidad vertiginosa. Hemos repetido cien veces que esa manía acarrea innumerables deterioros en las películas y arruina la vista de los espectadores.

A esta situación debemos sumarle que las películas podían ser proyectadas a cualquier velocidad que le conviniera al dueño de los cines, muchas veces para acelerar la duración de los programas. El 1° de mayo de 1919 en *La Película*, un espectador argentino manifiesta efusivamente su queja: "Se pasaba una película de Margarita Clark y una vista titulada *Hacia La Paz*. El operador, que sin duda debía tener su programa de bailongo, debía estar acometido de un verdadero delirio de velocidad. Las figuras pasaban por el lienzo a saltos, como verdaderos muñecos a resorte. ¡Pobre Margarita, las ridículas figuras que le obligaron a hacer!". El proyeccionista del cine mudo tenía tal protagonismo que se convertía en una especie de codirector con sus decisiones sobre la velocidad.





Fundido realizado
en cámara
— ID 51

Máscaras para reencuadres
realizados en cámara
— ID 56
— ID 28 — ID 38
— ID 68 — ID 19
— ID 41

EFECTOS EN CÁMARA: VIÑETAS Y SOBREIMPRESIONES

La posibilidad de que en las primeras cámaras la película corriese tanto hacia adelante como hacia atrás permitió la realización de efectos con cierto grado de complejidad. La aparición o desaparición de objetos o personas, técnica que se popularizó en las "películas de trucos" de Georges Méliès y más tarde de la Pathé Frères, se lograba a partir del rebobinado del negativo y la doble exposición del mismo, sobre un fondo de terciopelo negro que se instalaba en los estudios y sobre el cual se superponían las figuras.[3] Efectos más sencillos como los fundidos de apertura, cierre o encadenados, y el uso de máscaras alrededor de la imagen, fueron también muy utilizados a lo largo de todo el período y casi siempre eran realizados durante el rodaje. El "viñeteado" se realizaba utilizando máscaras que se colocaban muy cerca del lente para producir contornos desenfocados. Generalmente se trataba de máscaras con formas circulares u ovaladas que luego se fueron ampliando a otras irregulares, rectangulares o con diseños de fantasía. Los fundidos de cierre o apertura, en forma de iris sectorizado o central, también se realizaban en cámara con este tipo de dispositivos y sólo entrados los años 20 comenzaron a realizarse utilizando los diafragmas del lente, hasta entonces no del todo eficaces para lograr la oscuridad completa de la escena.

Al igual que el desarrollo del color, el uso de los efectos fue evolucionando como lenguaje cinematográfico. Inicialmente los fundidos eran utilizados indiscriminadamente entre cada toma, en una práctica que, según Salt, proviene del uso que se le daba a la técnica durante los *slide shows* precinematográficos. Sólo posteriormente el fundido adquirió el código de "transcurso de tiempo" o de cambio de secuencia narrativa. Del mismo modo, el viñeteado fue utilizado en los inicios como procedimiento expresivo para atraer el placer visual del espectador, en términos de Gunning. En nuestro recorrido por el acervo argentino, estos efectos parecen encontrarse más habitualmente en actualidades y documentales como puntuación de una escena o efecto espectacular.

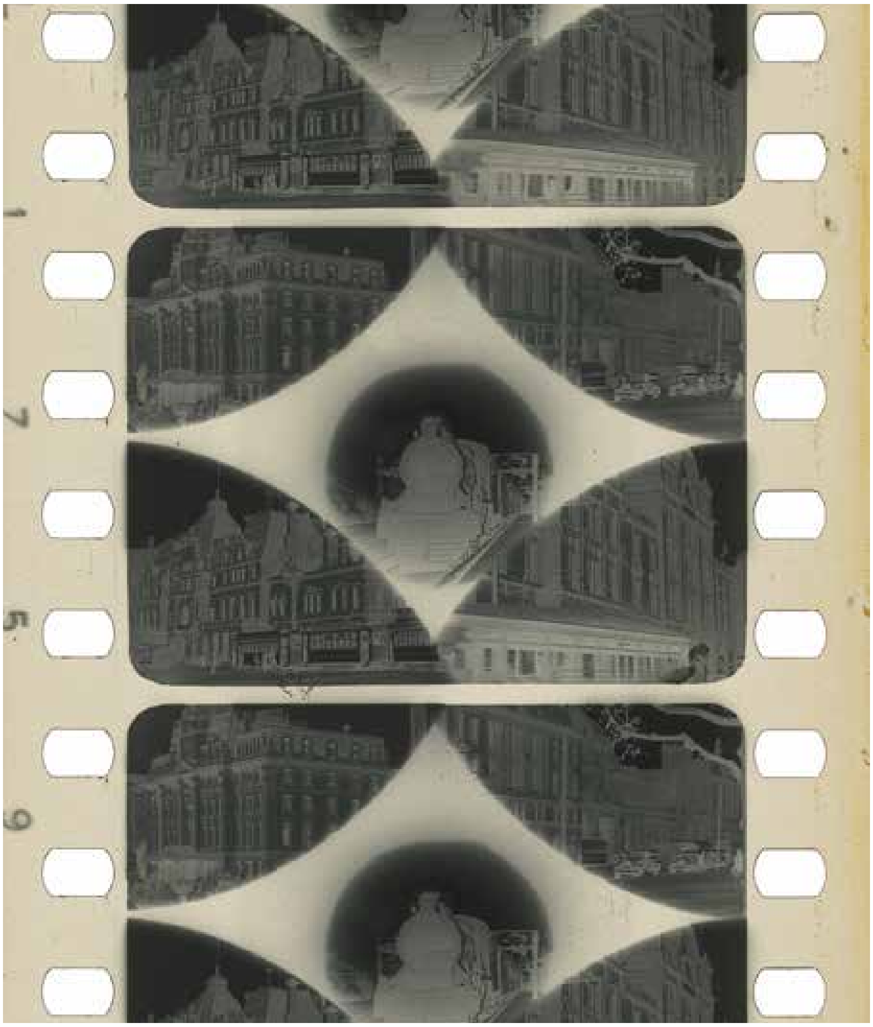
En el sinuoso camino de codificación de los efectos visuales, la máscara o viñeta deviene como representación del punto de vista subjetivo de un personaje. La sugerencia de un ojo que observa la escena podría representarse de forma directa o mediada por algún tipo de dispositivo, como lentes, binoculares o microscopios. Estos últimos tienen su más bella representación en *La mosca y sus peligros*, la película de divulgación de Martínez y Gunche que formó parte de una serie denominada "Cinemicrografías", cuyos fines eran crear conciencia y educar sobre problemas de salud pública (Félix-Didier, 2009). Además de incluir este tipo de viñetas, Martínez y Gunche utilizan con extraordinaria pericia la técnica de la microfotografía. Esta fue introducida en la cinematografía por Jean Comandon, en las películas que realizó desde 1909 con la Pathé Frères, las mismas que Max Glücksmann distribuía y que tal vez Martínez y Gunche hayan visto en Buenos Aires antes de realizar sus obras.[4]

En cuanto a las sobreimpresiones realizadas en cámara, se continuaba con la misma propuesta planteada en las películas de trucos. La multiplicación de imágenes se lograba rodando cada una de las imágenes por separado, tapando la parte del fotograma que no

3. El efecto, conocido como "*ghost effect*", traía su nombre de la fotografía, donde se lo llamaba "*spirit photography*".

4. Al menos una película dirigida por Jean Comandon, *Développement des œufs d'oursins*, forma parte del Fondo del Colegio Nacional Buenos Aires custodiado por el Museo del Cine.

quería imprimirse con una máscara frente al lente; luego se volvía a exponer el negativo destapando la parte a ser impresa y tapando la que había sido expuesta recién. Como extraordinario ejemplo del uso de estas técnicas, en nuestro acervo se encuentra *Actualidades N° 10 (Carhué y sus balnearios sobre el lago Epecuén)*, de Domingo Mauricio Filippini, quien realizaba sus películas íntegramente en sus laboratorios en la localidad de General Pico, La Pampa. La película de Filippini introduce una entretenida utilización de estos efectos: viñetas de variadas formas como binoculares, picas, óvalos y rectángulos, así como superposiciones triples y dobles realizadas en cámara para retratar las actividades y participantes en torno a los balnearios de Carhué. Otro ejemplo es el de *La película del gran diario de la Argentina*, de Cinematografía Valle. Si algo caracterizó a esta empresa fue el uso poético e innovador de los efectos de imagen para retratar la vertiginosa transformación del país y sus habitantes. El hallazgo de un fragmento del negativo original de cámara de la película comprueba las hipótesis técnicas de un trabajo de altísima complejidad y extraordinaria manufactura realizada durante el rodaje por los camarógrafos, entre ellos Alberto Sorianello, a quien pertenecía el documento en cuestión.



Negativo y positivo de *La película del gran diario de la Argentina*
— ID 83




PATHE CINEMA FRANCE



Pantallas múltiples en *Actualidades N° 10 (Carhué y sus balnearios sobre el lago Epecuén)* — ID 56



Empalme del negativo original fotografiado en la copia de exhibición — ID 59

NUEVAS POSIBILIDADES DE IMPRESIÓN

Al comienzo, la impresión o copiado de una película para su exhibición se realizaba transportando el negativo original de cámara ya revelado en contacto con un positivo virgen a través de la ventanilla de la cámara/proyector. La luz brillaba a través de la imagen negativa e imprimía la imagen sobre el positivo. El procedimiento se conoció como impresión por contacto y fue el método de copiado más utilizado durante el período. Las impresoras por contacto del período silente fueron las llamadas intermitentes o de paso (en inglés, *step printing*) pues funcionaban trasladando la película fotograma a fotograma. Hacia finales de los años 20 y dada la necesidad de acelerar los procesos de copiado para expandir los mercados de distribución, aparecen las primeras impresoras de contacto continuas.

La introducción en el mercado de copiadoras más rápidas no fue un caso aislado sino que coincidió con otra gran revolución de la técnica: las emulsiones intermedias o duplicados. Consideremos que cada instancia de copiado, conocida como generación, supone una pérdida de calidad de imagen. Cuanto más copias se obtuviesen de un negativo original de cámara, más posibilidad de que la manipulación desgastase el negativo. Si se quisiera obtener un segundo negativo de este primer positivo para desde allí obtener nuevas copias, procedimiento técnicamente posible, el resultado de esta copia de cuarta generación sería más pobre que el de segunda generación. Imaginemos lo que sucedería con una copia de décima generación. Ante la ausencia de emulsiones intermedias, que permitían la conservación de la calidad del negativo original, las copias de exhibición del cine de los primeros tiempos solían ser únicas o consecuentemente de mala calidad cuando se copiaban varias veces. El mercado de la película virgen fue dominado por Eastman Kodak luego de la Primera Guerra Mundial[5] y su gran desarrollo fue la introducción del duplicado positivo y negativo en 1926. Hasta entonces, las películas extranjeras de grandes presupuestos se rodaban con varias cámaras para distribuir copias para distintos mercados. Luciano Berriatúa ha desarrollado el estudio de los negativos del cine mudo a partir de la obra de Friedrich Murnau,[6] a través del cual también se puede interpretar el rodaje con múltiples cámaras de *Metrópolis* y el hallazgo en 2008 de la copia del negativo de exportación en el Museo del Cine.[7]

No es casualidad que la adopción industrial de estas tecnologías coincidiera con modificaciones en las técnicas cinematográficas y promoviera la aparición de nuevos tipos de discurso y modos de circulación. En primer lugar, la llegada del sonido, que requería de la sincronización de la banda de sonido en una instancia de laboratorio. En segundo lugar, la circulación de las obras en nuevos espacios de exhibición a partir de la posibilidad de reducir copias existentes en 35 mm en nuevos pasos amateurs subestándar como el 16 y el 9,5 mm. Y finalmente, el creciente desarrollo de fundidos o sobreimpresiones que requerían de generaciones intermedias. Los efectos visuales realizados gracias a la aparición de las copiadoras de contacto y de los materiales intermedios permitieron experimentar con procedimientos de mayor complejidad, ya que podían resolverse en el laboratorio. A diferencia de los efectos producidos directamente en cámara, los efectos

5. Es llamativo que en Argentina se siguieron utilizando durante todo el período los materiales que proveía Pathé a través de sus distribuidores locales, siendo el fabricante principal en número de existencias en el acervo del Museo del Cine.

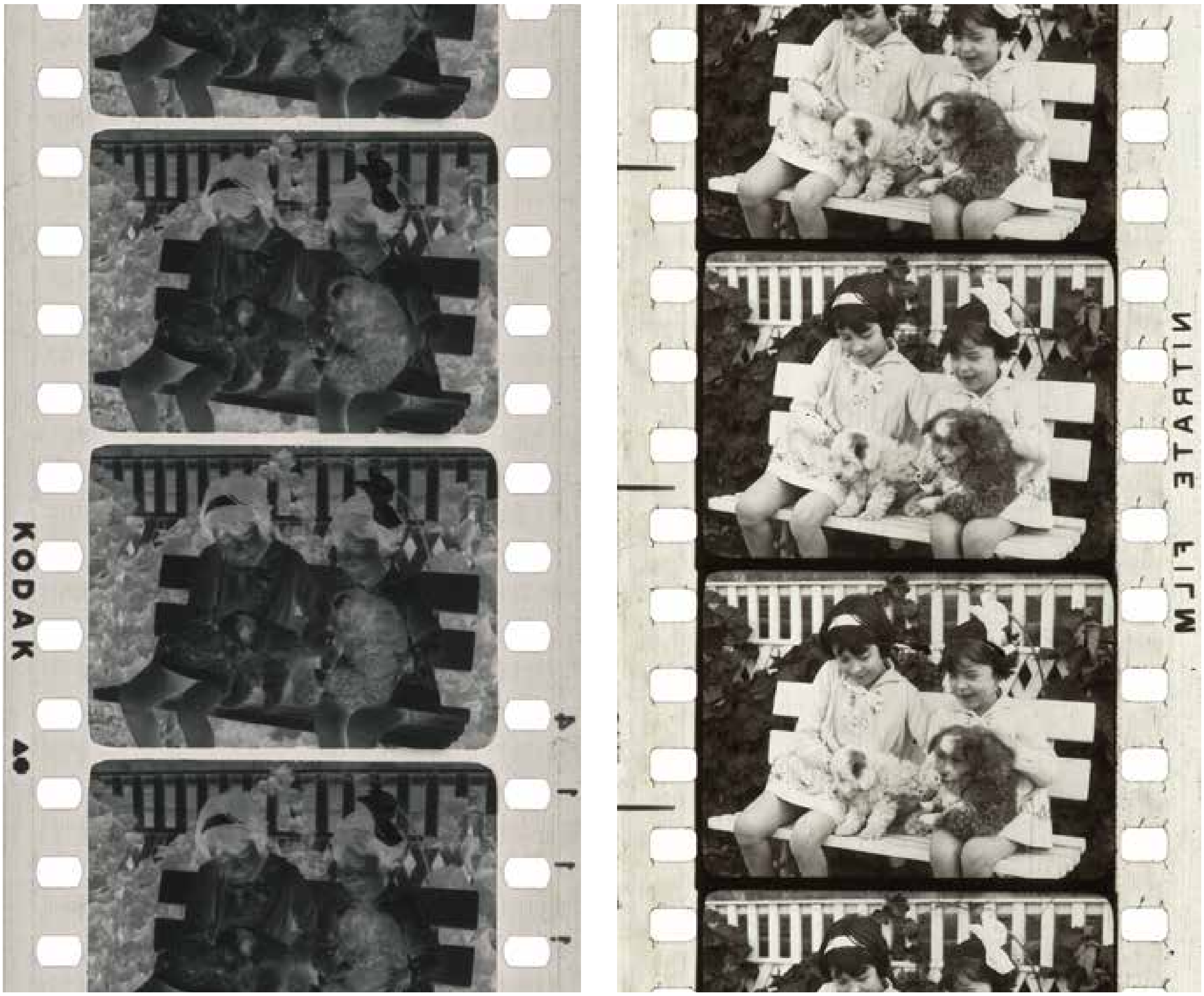
6. Ver los trabajos de Berriatúa sobre los negativos del cine mudo, en sus películas sobre la restauración de la obra de Friedrich Murnau: *Los 5 Faust de F.W. Murnau* (2002), *Der letzte Mann - Das Making of* (2003) y *Tartufo, la película perdida* (2004), y en su artículo "Los negativos de exportación en el cine mudo", en *Actas del VII Congreso de la A.E.H.C.*, Madrid, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1999, pp. 59-75.

7. Ver Peña, Fernando Martín (2011), *Metrópolis*, Buenos Aires, Fan Ediciones.

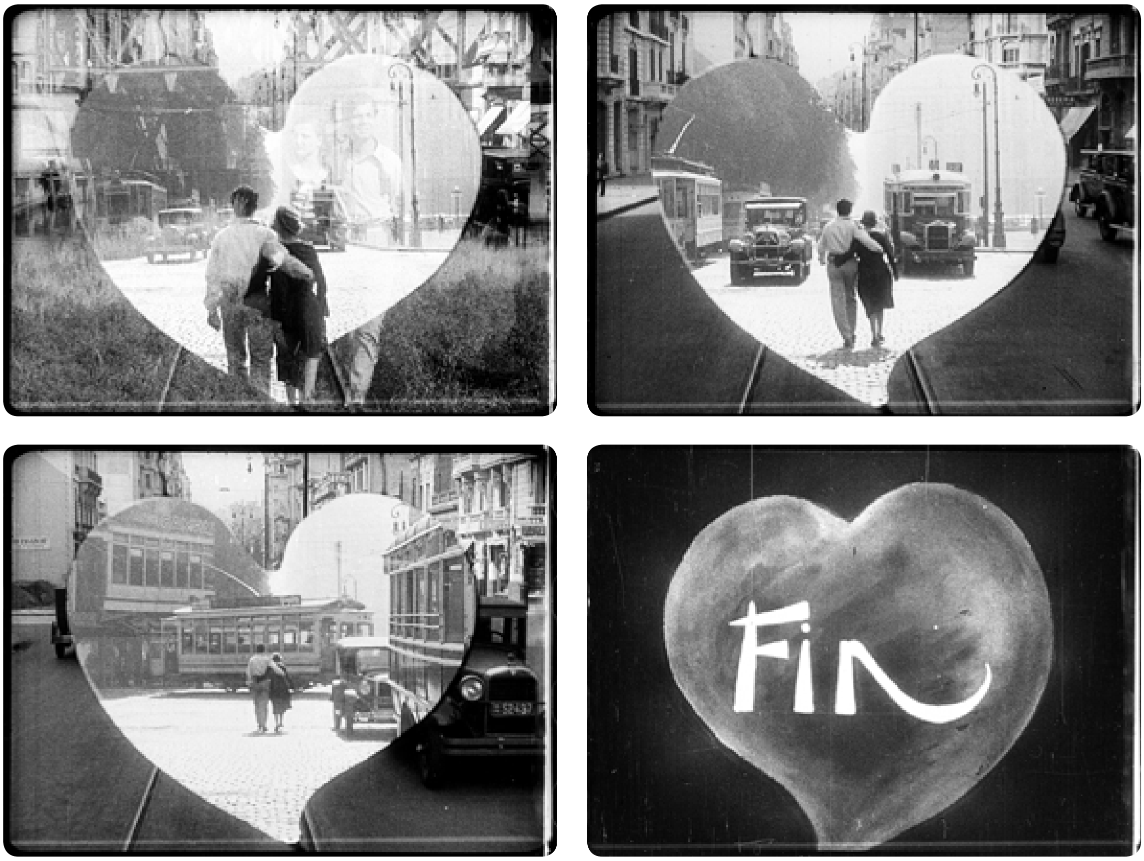
"por truca" son reconocibles por las múltiples huellas que los copiados producen alrededor de los fotogramas. Es el caso de *Muñequita porteña* y su extraordinaria secuencia final. A partir de la identificación de las huellas de copiado puede deducirse que se trata de un negativo original montado con fragmentos de película de segunda o tercera generación (Arnau Cardona y Gallego Christensen, 2009).

A pesar de la aparición de estos materiales duplicados, los historiadores de la técnica insisten en que sería un error pensar que los efectos dejaron de realizarse en cámara, pues aún significaban una mayor rapidez y menor costo. Excepto en *Muñequita porteña*, la colección nitrato del Museo del Cine demuestra que las prácticas "primitivas" como los efectos en cámara continuaron utilizándose hasta entrada la década de 1930.

Negativo y positivo de *Galería Cinematográfica Infantil* — ID 90







Sobreimpresiones
realizadas en
laboratorio en
Muñequita porteña
— ID 85

INTERTÍTULOS

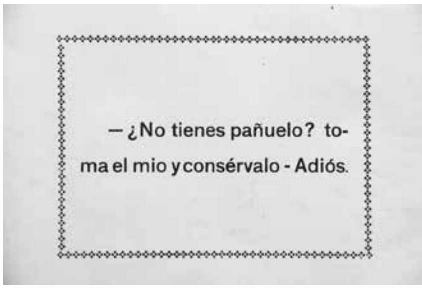
Los intertítulos, también conocidos en la época como leyendas, carteles o rótulos, han sido utilizados durante todo el período silente como herramienta de progresión narrativa y descripción espacio-temporal. Su uso también incluía las indicaciones para los operadores de proyección sobre la continuidad de los actos y el cambio de rollo que debían realizar. Era habitual la inclusión del nombre de la casa productora en la firma de los intertítulos; lamentablemente rara vez se mencionaban los roles de manera diferencial y la autoría individual quedó borrada. En un sentido amplio, la presencia obligada de intertítulos en toda película del período resulta hoy esencial para la identificación de los documentos, al punto tal que cuando carecen de ellos, sólo es posible realizar identificaciones incompletas.

Los intertítulos podían contener también datos importantes acerca de la distribución. Según Camille Blot-Wellens (2001), la práctica de introducción de un código en los intertítulos era muy común en la época para luchar contra las falsificaciones. Casas productoras como Pathé introducían un gallo, y Gaumont, una margarita. Paolo Cherchi Usai (2000) añade que la práctica de Pathé de teñir los intertítulos de rojo también tenía por objeto desalentar las copias piratas, una preocupación evidentemente creciente en los primeros mercados, en un momento en el que aún no estaba extendido el registro de derechos intelectuales para la película cinematográfica.
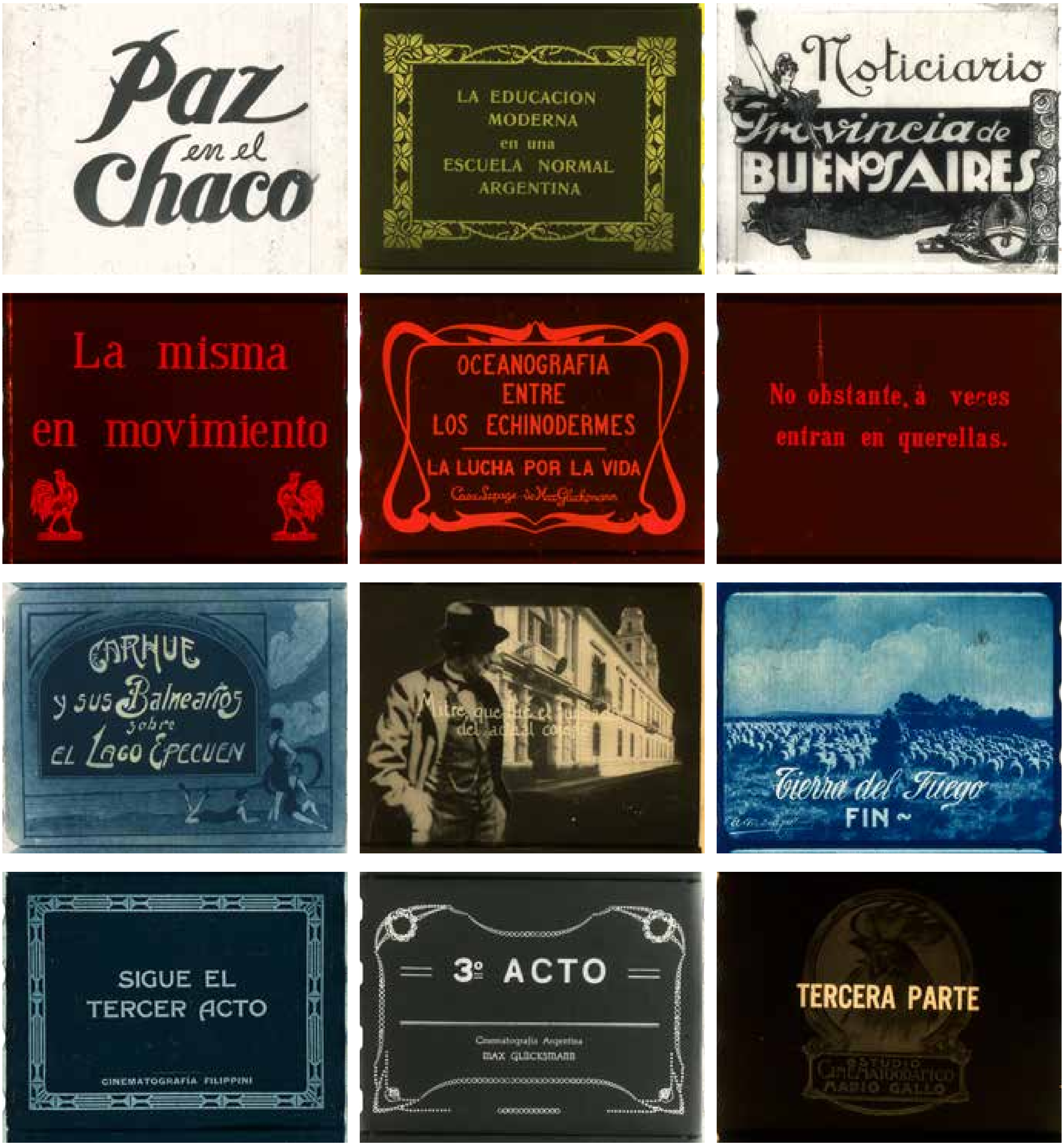
Del mismo modo que sucedía con la aplicación del color, los intertítulos no formaban parte del montaje final del negativo. Por el contrario, el negativo era montado con notas que indicaban a los laboratoristas o distribuidores la inclusión de estos elementos durante la impresión del positivo. De manera que la existencia de un negativo original no significa la existencia del material más "original" de una película silente, ya que no se trata del documento más completo. Una restauración ideal de una película silente debería partir del negativo original para obtener la mejor calidad de imagen posible pero no estaría nunca completa sin la consideración de todos los elementos añadidos a la copia de imagen, pues sólo allí se encuentra la totalidad del metraje tal como fue exhibido en su momento. El negativo que conservamos de *El último centauro* da cuenta de este procedimiento de montaje a través de las marcas e instrucciones de inserción de otros elementos.

Cartones originales de *El pañuelo de Clarita* (Emilia Saleny, 1917). Fuente: Museo Casa Amé, Ingeniero Luiggi, La Pampa.



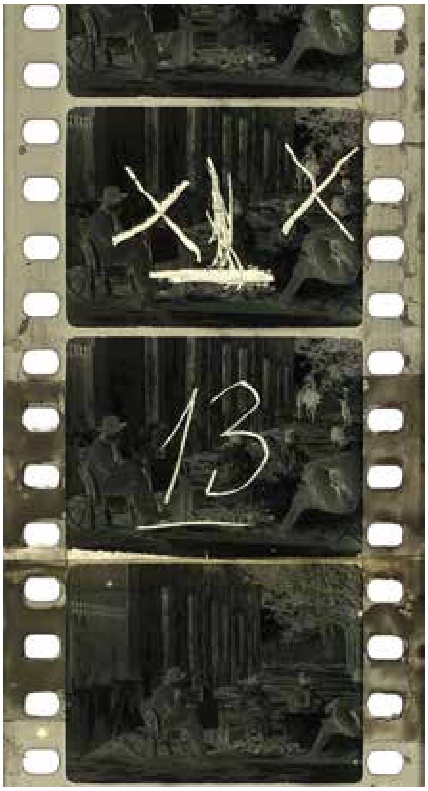


En el caso de las películas distribuidas en diferentes idiomas, Cherchi Usai (2000) indica que los intertítulos podían ser provistos de distintas formas: a modo de fotogramas sueltos o en una lista complementaria con los títulos de referencia. Para la primera, existía una práctica conocida como "*flash titles*" que incluía, en una copia de trabajo o una copia de imagen sin el montaje completo, la referencia de algunos pocos fotogramas por cada intertítulo. Estas instrucciones servían para indicar el momento preciso en el que debían incluirse los intertítulos al momento en que la copia fuese preparada para su exhibición. Los distribuidores realizaban habitualmente sus propios intertítulos "y a veces sumaban nuevos cuando sentían que era necesario" (Cherchi Usai, 2000), como en el caso de Manuel Peña Rodríguez y Cinematografía Terra. Los laboratorios de Cinematografía Valle y de Max Glücksmann se especializaron en la traducción y reemplazo de



Variedad de diseños de intertítulos
— ID 88 — ID 28 — ID 98
— ID 09 — ID 11 — ID 07
— ID 56 — ID 34 — ID 50
— ID 66 — ID 12 — ID 20











Arriba, indicaciones de montaje de intertítulos en *El último centauro.*
— ID 39

A la izquierda y abajo, versión original en español y elementos para montar la versión en portugués de *La mosca y sus peligros.*
— ID 19

intertítulos de las películas extranjeras distribuidas en el país. González Castillo era el responsable de estos procesos en la casa Glücksmann y el peruano Bustamante en la casa Valle, donde también colaboró durante un tiempo Pablo Ducrós Hicken (1968): "Tenía yo la costumbre de ir al estreno del film para ver en pantalla grande el efecto general de las traducciones y los agregados. Recuerdo que una vez, debido a la premura del envío las pegadoras del laboratorio[8] equivocaron la serie de intercalaciones, las dispusieron mal. Fue algo horroroso. La gente reía a más no poder pues los diálogos no correspondían y por el contrario, debido al contraste de las escenas, eran de tenor muy diferente. Un film de espionaje en un reinado europeo pletórico y de conspiraciones, veíase al monarca firmando una sentencia de muerte que le decía a su ministro: 'Echale más gasolina', y en la escena inmediata a un aviador que se hace de un viejo avión JN le decía a su mecánico: 'Será este mi último decreto de condena'. Más adelante, mientras el agregado militar le decía a una bella dama de la corte, al tenerla sentada junto a sí para obtener un secreto: 'Esto es estallido de polvorín'. El conspirador, al acercar la mecha a los tambores de pólvora, le decía a su cómplice: 'Dulce cariño mío. Tus caricias serán inolvidables en lo que dure mi...'. Y así los ocho rollos de película que los espectadores del Grand Splendid reían a más no poder dándose cuenta de lo equivocado de las leyendas".

Ducrós Hicken trabajó durante un tiempo con Federico Valle, quien, en su constante búsqueda de novedades para la pantalla, le solicitó diseñase intertítulos "artísticos" con fondos pintados, tal como veía en las películas norteamericanas de reciente estreno. Esta práctica sobrevive en la película del propio Ducrós, [*Recuerdos del Colegio Nacional Buenos Aires*].

VENTANILLA Y PERFORACIONES

Las características semiartesanales de la fabricación de cámaras y la falta de normalización del período llevaron a la aparición de una variedad de ventanillas de registro y proyección. Según indica Del Amo (2006), cada cámara tenía sus propias dimensiones de ventanilla y el área de imagen filmada podía llegar a penetrar muy profundamente en la zona de las perforaciones. También variaba la separación entre fotogramas, llegando incluso en algunos casos a ser inexistente y provocar la superposición entre los bordes de la imagen. Rosa Cardona Arnau y Jennifer Gallego Christensen (2001) añaden que los operadores de este período forraban a menudo las ventanillas de sus cámaras con terciopelo. La evidencia de esta práctica se hace visible en la irregularidad de los bordes de la ventanilla, en la que pueden verse impresionados algunos pequeños hilos, que en una imagen tan pequeña como el fotograma de 35 mm pueden apreciarse notablemente. Esta falta de normalización puede utilizarse como otro factor relevante para determinar la fecha de realización de una película de los primeros tiempos. Las películas más antiguas de nuestro acervo han sido identificadas como pertenecientes a la década de 1910 justamente gracias a esta práctica.

8. Montajistas, siempre mujeres.





Ventanillas artesanales
en *Nuestra escuela.*
— ID 20

Las perforaciones también fueron parte de este período de heterogeneidad y en los inicios eran más pequeñas que las convencionales. El material virgen era vendido como tiras sin perforar y las perforaciones eran realizadas manualmente por cada realizador. Sólo en 1925, en el Congreso Internacional de Fotografía celebrado en París, se establecieron dos estándares: la perforación rectangular de Kodak para uso en los materiales positivos de proyección y la perforación redondeada de Bell and Howell para los materiales negativos.



— ID 94

La llegada del sonido provocaría, una vez más, el cambio tecnológico y la normalización de la ventanilla de proyección. Sin embargo, esto también llevó su tiempo, y la inserción del sonido en el soporte convivió durante algún tiempo con las tecnologías de registro mudo, provocando la mutilación del tamaño del fotograma. El caso de De Forest, patentado por Cinematografía Valle en su último intento de resurgimiento industrial hacia principios de los años 30, demuestra cómo el tamaño del fotograma permaneció durante un tiempo con un formato cuadrado muy diferente al formato de ventanilla de la época muda.

CORTAR Y PEGAR

En el inicio fue cortar y pegar, o de cómo el concepto de montaje del cine de los primeros tiempos atravesó todos los cambios tecnológicos de la cinematografía para sobrevivir en el nombre de la técnica básica de montaje de los sistemas digitales actuales. Montar una película significaba cortar los fragmentos registrados y pegarlos de acuerdo a las configuraciones deseadas. Los cortes y sus pegaduras se denominan empalmes y su unión se realizaba con un tipo de cemento que disolvía el soporte y permitía que los fragmentos se consolidaran. Según Enticknap (2005), este fue el único modo de montar disponible hasta entrados los años 60. En la década de 1910 los empalmes se realizaban exclusivamente a mano, utilizando una cuchilla de afeitar, sin ningún tipo de mecanización. Recién hacia

A la izquierda, empalme hecho con esmalte para uñas. A la derecha, empalme que indica falta de integridad.
— ID 16
— ID 29



1918 Bell and Howell introdujo la empalmadora, una herramienta que incluía “pines” que permitían registrar los fragmentos a partir de la ubicación precisa de las perforaciones. Antes de la introducción de esta herramienta, Enticknap asegura que las técnicas más complejas de montaje, por ejemplo el sistema de continuidad de Hollywood o el montaje soviético, no fueron establecidas hasta mitad de los años 20, luego del uso expandido de la empalmadora.

La presencia de empalmes en un material nos puede llevar a construir varias hipótesis. Si se trata de una copia coloreada con sistemas de color aplicado, encontraremos que un material de la época tendrá un empalme por cada cambio de coloración, precisando así su identificación como copia de la época. Si, en cambio, encontramos empalmes entre fragmentos de una misma escena, podríamos llegar a inferir una falta de metraje. Este tipo de empalmes pueden haberse producido por errores mecánicos durante la proyección o manipulación del material, reparaciones sin otra voluntad que volver a unir fragmentos que se han roto. Pero también podría significar una acción voluntaria de eliminación de fragmentos, la evidencia de estar frente a una versión diferente del metraje, incluso ante materiales censurados.

La presencia de empalmes a veces nos permite comprender la historia de la circulación de las imágenes. En nuestro acervo encontramos dos películas de divulgación turística, *Buenos Aires City* y *The Great Wall of the West*, fechadas en 1939, que fueron realizadas y conservadas por Alberto Sorianello.[9] Se caracterizan por un montaje de fragmentos muy distintos entre sí, cada uno unido por un empalme de acetona. Con cada empalme cambian las marcas marginales, el tamaño de la ventanilla de registro, el tamaño de las

9. El desglose de imágenes de esta película puede verse en el siguiente capítulo dedicado a Cinematografía Valle.

perforaciones; en definitiva, las fechas de realización de cada fragmento. Algunos fueron claramente reconocidos como pertenecientes a Cinematografía Valle, empresa en la que Alberto Sorianello trabajó como camarógrafo. Uno de los fragmentos presenta, por ejemplo, el mismo efecto de quíntuple superposición que mencionamos previamente como parte de la película industrial sobre el diario *La Nación*. El estudio de los empalmes y de la variedad de características físicas entre los fragmentos nos permite trazar la hipótesis de que Sorianello realizó una "película de montaje", ensamblando escenas previamente rodadas por Valle con otros fines y compiladas en este nuevo documento muchos años después. Esta práctica, en la actualidad conocida como *found footage* o cine de reapropiación, era ya muy habitual en este período. El gran archivo de paisajes argentinos que conservaba Cinematografía Valle era utilizado en las diferentes películas de acuerdo a los distintos encargos y necesidades de mercado. Gran parte del archivo Valle se perdió en el incendio de 1926 y otro tanto fue vendido como celuloide para hacer objetos de uso doméstico tras la liquidación de la empresa; estas películas de Sorianello resultan una muestra de la supervivencia de las imágenes gracias, en este caso, a una práctica de acopio y reutilización de registros de terceros y con fines distintos a los previstos inicialmente.

BIBLIOGRAFÍA

Arnau Cardona, Rosa y Gallego Christensen, Jennifer (2001). "Detección generacional a partir de las lesiones, defectos y características de los equipos de filmación y reproducción", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales Filmoteca Española, Alicante, disponible en http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcm9062.

Blot-Wellens, Camille (2001). "Datos obtenidos de la inspección de un lote de películas mudas realizadas en el departamento de investigación de la Filmoteca Española", en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales Filmoteca Española, Alicante, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvt1n6.

Brown, Harold (1990). *Physical Characteristics of Early Films as Aids to Identification*, Federación Internacional de Archivos Fílmicos.

Brownlow, Kevin (1980). "Silent Films: What Was the Right Speed?", en *Sight & Sound*, pp. 164-167.

Cherchi Usai, Paolo (2000). *Silent Cinema: An Introduction*, British Film Institute, Londres.

Cuarterolo, Andrea (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre el cine y la fotografía en la Argentina (1840-1933)*, Montevideo, CdF Ediciones.

Del Amo, Alfonso (2006). *Clasificar para preservar*, México, Cineteca Nacional - Conaculta - Filmoteca Española.

Di Núbila, Domingo (1962). "Film Revista Valle", en *Revista Lyra*, año XX, n° 186-188, Buenos Aires.

Ducrós Hicken, Pablo (1968). *La literatura del Cine Mudo*, inédito, disponible en http://pabloducroshicken-pintor.blogspot.com/2016/11/la-literatura-del-cine-mudo.html.

Enticknap, Leo (2005). *Moving Image Technology. From Zoetrope to Digital*, Wallflower Press.

Félix-Didier, Paula, "La mosca y sus peligros", en *Mosaico Criollo*, p. 26.

La Película, n° 136, 1° de mayo de 1919.

Read, Paul y Meyer, Mark-Paul (2000). *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann Series in Conservation and Museology.

Salt, Barry (2009 [1983]). *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword.




"VALLE FILM"
PRESENTA

Cinematografía Valle

ANDRÉS LEVINSON

"Encerramos en el rollo de celuloide el palpitar del instante diverso, y por primera vez en la Argentina surgió la actualidad cinematográfica. Abarcamos con el ojo del cóndor de la cámara el sudoroso cuerpo del cíclope y la milagrosa retina produjo el film integral de una Nación. Forjando Patria hemos conquistado para la Argentina, y para nosotros, el primer puesto entre los productores cinematográficos de Sud América."

Catálogo *Forjando Patria*, Cinematografía Valle, 1927

En 1927, al cumplirse el decimosexto aniversario de su fundación, Cinematografía Valle edita un completo catálogo, *Forjando Patria*, en el que señala que luego de haber filmado veinte millones de metros de película cinematográfica y diez mil films, "no hay en Sud América una casa que realice un film más artístico y perfecto que Cinematografía Valle".

Valle creó una empresa integral que cubría todos y cada uno de los rubros cinematográficos: importaba equipos y material virgen, vendía cámaras, trípodes, proyectores y películas. Su laboratorio procesaba y revelaba, realizaba trucas, titulaba, teñía, entintaba. Se especializó en el montaje y en la animación, que fue una de las marcas reconocibles. En su local se podían alquilar films y equipos, contratar un servicio de proyección para el hogar o eventos especiales. En suma, podía ocuparse de la confección completa del film, desde la adquisición del material virgen hasta su edición final.

INCENDIO

Alrededor de las 19:30 del 14 de abril de 1926 una poderosa explosión sacudió el centro de Buenos Aires. El origen fue el incendio en los talleres de Cinematográfica Valle ubicados en el 750 de la calle Suipacha. Los silbatos de los policías de la Comisaría Tercera, cercanos al lugar, alertaron a los bomberos, que acudieron rápidamente. El fuego se propagó por todo el edificio, afectando los pisos superiores; algunos vecinos lograron huir por los fondos mientras que otros fueron rescatados allí mismo. Distintas dotaciones finalmente controlaron el incendio que amenazaba extenderse hacia edificios linderos. No obstante, sus esfuerzos resultaron inútiles para salvar el archivo aun cuando el fuego parecía no haber afectado directamente las innumerables latas que se guardaban en el subsuelo.

< Logo de Cinematografía Valle en *Industriales progresistas. Fábrica de cigarrillos de los Sres. Fernández y Sust*
— ID 68

Dos días después, Valle anunciaba en los periódicos que estaba en condiciones de seguir funcionando. Tranquilizaba a su numerosa clientela señalando que la mayoría de los films perdidos eran producciones propias mientras que los films comerciales (realizados para empresas o dependencias estatales con fines de propaganda) se habían mantenido a resguardo. Lamentablemente no era cierto, los materiales fílmicos alojados todos en una habitación del depósito del subsuelo próximo a donde se inició el incendio se habían perdido irremediablemente. El nitrato de celulosa se desintegró por el intenso calor; según recordaba el propio Valle en 1944, "se deshacía de sólo tocarlo". La pérdida resultó incalculable. Hay que considerar que en el subsuelo se encontraban no sólo los films ya terminados sino que este funcionaba como un gran archivo, que era la base para realizar las películas de los talleres. Junto con ellos se perdieron más de cuatrocientas ediciones del noticiero cinematográfico.

En parte esto explica, cien años después, la ausencia casi absoluta de negativos originales de los films Valle anteriores a 1926. Por supuesto que no es la única explicación: cien años sin políticas públicas concretas de preservación fílmica hicieron el resto. Hasta nosotros han llegado los vestigios, los restos de lo que fue una pujante empresa cinematográfica, capaz de producir, entre ficciones, noticieros, comerciales y documentales, más de doscientos films al año.

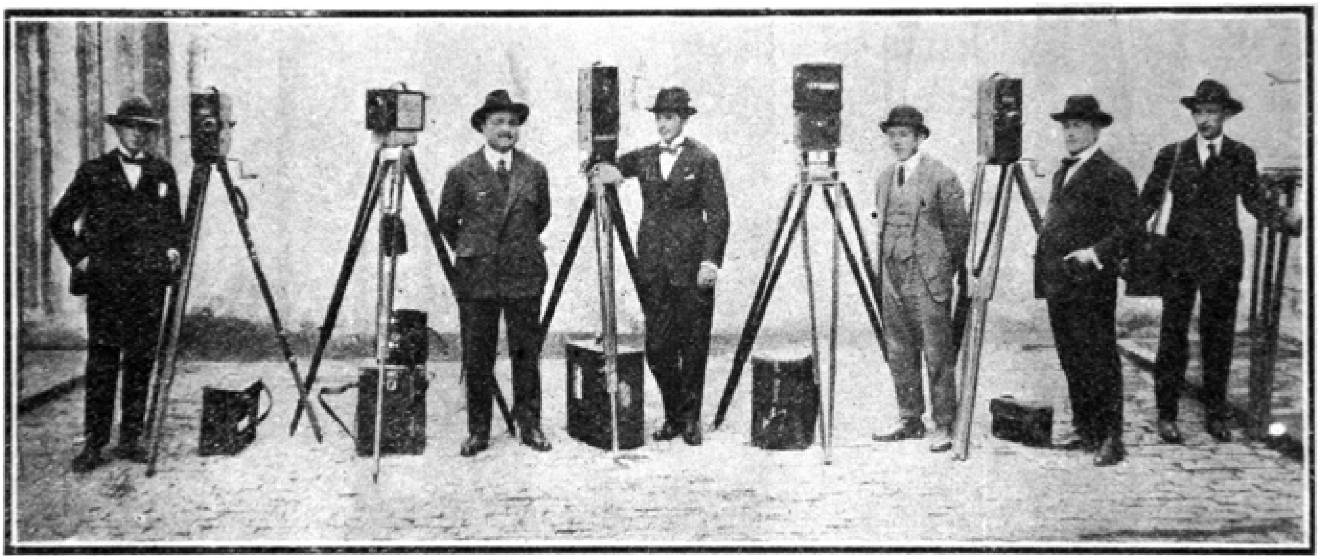
La presente publicación rescata una serie de materiales producidos por Valle alojados en el Museo del Cine. Se trata de un porcentaje ínfimo en relación con la magnitud de lo producido pero que contribuye a trazar una idea más aproximada del tipo de películas realizadas por la empresa.

FUTURISMO

La producción nacional *El cóndor de los Andes* (Emilio Lola, 1916) fue duramente criticada por el semanario *La Película*, aunque rescataba uno de sus aspectos: "Lo único que hay en esta nueva producción nacional, y ello debe decirse bien claro, es un hermoso trabajo fotográfico. El señor Valle con esta labor se ha colocado en primera fila entre los operadores del ambiente, es realmente un alarde de competencia técnica". La crónica destaca el contraste de la pobreza argumental con los paisajes bellamente filmados. Esta es la primera noticia en la prensa argentina relacionada con Federico Valle. El trabajo como operador debió sumarle unos pesos a quien era dueño desde 1911 de un pequeño local dedicado a la confección de títulos en la calle Florida. Ese trabajo inicial marca un rumbo insospechado para el inmigrante llegado pocos años antes a Buenos Aires, porque curiosamente o no será ese uno de los aspectos fundamentales de la empresa de Valle, el afán por mostrar cada rincón del país del modo más atractivo posible. El otro fue el deslumbramiento por las máquinas.

Logo de Cinematografía Valle en el programa de mano de *Entre los hielos de las Islas Orcadas*, 1928.

El logo de Valle, una cámara apoyada en un trípode, sobre un fondo que es el mapa de Sudamérica donde se destaca Argentina, tiene sentido. Existe cierta fascinación, casi una obsesión por filmar la Argentina que va más allá del agudo sentido comercial, que



Camarógrafos de
Film Revista Valle, 1920

por supuesto prevaleció para decidir el recorrido de la empresa y explica en definitiva su éxito. Pero en vano se encontrarán otros productores con una determinación similar a la de Valle, a tal punto que el registro del territorio nacional aparece como un programa, como un plan que debe cumplirse rigurosamente. El film *Por tierras argentinas* de 1929 condensa un poco este espíritu ya que reúne, finalmente, en una sola pieza fragmentos antes dispersos del registro de la geografía nacional, algo así como el punto de llegada de ese programa, la película final compuesta por los pedazos de todas las anteriores.[1] Es una película enteramente de montaje, constituida por cientos de materiales previos dedicados cada uno a una geografía en particular. ¿Cuántos títulos recuperó Valle luego del incendio de 1926? Sabemos que junto con su socio Arnold Etchebehere salieron a buscar copias de los films perdidos pero no sabemos con qué éxito.

Ese mismo año produce otras tres películas que funcionan dentro de este sistema: *Por las sendas de Uspallata*, *La Nación, película del gran diario de la Argentina* e *Industriales progresistas*. *Fábrica de cigarrillos de los Sres. Fernández y Sust*. Las dos últimas se conservan en buen estado, mientras que el film de Uspallata deslumbra por su espléndida imagen en la que brillan los teñidos originales.

La obra dedicada al diario *La Nación* concentra los dos aspectos señalados. Comienza de una manera inesperada para una película sobre el mayor diario del país, epicentro de la vida urbana y moderna, con un bello y bucólico plano del pueblo de Bariloche, donde Valle había producido anteriormente una serie de películas argumentales y filmado incontable cantidad de material.[2] Ese plano de dos hombres guiando un carro cargado de troncos, tirado por bueyes, sobre un fondo de casas de madera, más allá el lago y luego la cordillera, da paso en una sucesión de fundidos a un plano de una pequeña ciudad y luego a uno general de la metrópolis. Da la sensación de que entre uno y otro ha transcurrido tiempo, el que lleva transformar un pueblo en una inmensa ciudad, pero en realidad lo

1. Existe una versión digital en el Archivo General de la Nación.

2. En 1922 y 1924 Valle estrenó *Allá en el sur, Patagonia!* y *Donde el Nahuel Huapi es rey* entre los argumentales, y *El paraíso ignorado* y *La tierra del futuro*. Estos dos últimos formaban parte de la "Serie Argentina de bellezas naturales", cuyo objetivo era justamente difundirlas.


INDUSTRIALES PROGRESISTAS
FABRICA de CIGARRILLOS
de los Sres.
FERNANDEZ & SUST


Faustino Fano & Cía
VICTORIA 1030-52
Buenos Aires
La casa más importante de Sud
América en la importación
y venta de casimiras
y forros ingleses.


LA PELICULA
DEL GRAN DIARIO
DE LA ARGENTINA
Producida por
VISUGRAPHIC PICTURES


...y es tan intensa la emoción
que nos anima, que un vibran-
te ¡VIVA LA PATRIA! surge
expontáneo de lo más hondo
de los corazones argentinos.
VALLE


"POR LAS SENDAS
DE USPALLATA"


Hasta en las alturas...!
VALLE


CINEMATOGRAFIA
El Teatro al Día
Obras de éxito
Dibujos por
CRISTIANI
FEDERICO VALLE


Un asalto más... para no
perder la costumbre...
CINEMATOGRAFIA FEDERICO VALLE


Varios aspectos del patio
y de la concurrencia menuda.
"Federico Valle"


El Excelentísimo Sr. Presidente
de la República Argentina,
Dr. D. Marcelo T. de Alvear, vi-
sita el Colegio Pío IX en ocasión
de la apertura de la Exposición
profesional. – Diciembre de 1923.
CINEMATOGRAFIA "FEDERICO VALLE"


El team del Centro "Don
Bosco".
CINEMATOGRAFIA "FEDERICO VALLE"


Continúa

< Distintos intertítulos de Cinematografía Valle
— ID 68 — ID 45 — ID 83
— ID 62
— ID 27 — ID 25 — ID 29
— ID 31 — ID 33 — ID 68

único que ocurrió fue un cambio geográfico porque las imágenes son de la misma época. Luego sí una fractura temporal en la que aparece el General Mitre, fundador del diario en 1870, gesticulando con otros hombres de Estado, entre los que se reconoce a José Evaristo Uriburu y Guillermo Udaondo. Esas vistas fueron tomadas por Eugene Py para la Casa Lepage en ocasión de la visita de Mitre al Museo Histórico Nacional en 1901. Se trata de una reapropiación y resignificación de materiales, algo que Valle hacía constantemente aunque en general con películas propias.[3]

El prólogo continúa con un ágil montaje de planos de Buenos Aires que subraya el ritmo intenso de la ciudad y la magnitud de sus edificios. Como en *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann (1927), es el dinamismo y la agitación moderna lo que seduce a Valle. En rápida sucesión por sobreimpresión vemos una vista aérea de la usina de la Compañía Hispanoamericana de Electricidad (CHADE),[4] distintas avenidas repletas de autos, el viejo puente Nicolás Avellaneda y parte del puente Presidente Urquiza (desmantelado en 1940). La secuencia finaliza con un notable truco, realizado en cámara, que divide la pantalla en cinco partes, cada una con diferentes planos de la ciudad en movimiento; en el del centro se destaca un tren que avanza a toda velocidad hacia la cámara. El título del comienzo da lugar a una serie de planos de grabados y cuadros que funcionan como ilustración de los intertítulos que narran la historia de la ciudad, y a una toma contemporánea de la plaza de Mayo que cierra en iris le sucede un texto que recuerda que allí se dió el grito de libertad. El plano siguiente es una nueva reapropiación de un film de ficción, en este caso producido por Max Glücksmann, *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915).[5] A continuación un cuadro de San Martín cruzando los Andes da paso al texto que introduce, ahora sí, a Mitre. Se trata de una elaborada técnica de collage donde cada elemento, al ser reapropiado, modifica su sentido original. El trabajo de montaje junto con el uso de los materiales más diversos son, a pesar de la incidencia de los textos, verdaderamente la clave sobre la que se articula el film.

Un nuevo y más dinámico montaje, repleto de sobreimpresiones donde la imagen del tren descolla entre las demás máquinas modernas, como símbolo de progreso, velocidad, fuerza, hierro y determinación, nos lleva al interior del diario en el que "redactores y obreros forman una activo ejército". Como introducción, sobre el fondo de la hoja del diario desfilan mediante sobreimpresión aviones, barcos y un zepelín; todo, parece sugerir el montaje, ha sido informado por las páginas de *La Nación*. La cámara, ahora sí dentro de la fábrica, se detiene en las imprentas, puntualmente en el ritmo de impresión que es reforzado mediante planos detalle de los pistones y rodillos de brillante metal en pleno funcionamiento. Se detiene en la sucesión interminable de copias que aparecen a toda velocidad, capaz de producir trescientos mil ejemplares diarios de acuerdo al texto. Como si se tratara de un manifiesto futurista, uno de los intertítulos señala: "Detrás de este ejército está, en su perfección máxima, el elemento que se ha unido a todas las actividades de la vida moderna: la máquina".

Un efecto de fascinación similar aparece en el film de Fernández y Sust, los industriales progresistas rosarinos, donde por momentos la cámara observa, casi en éxtasis, la complejísima máquina de empaquetar cigarrillos, como hechizada por su insuperable

3. Esta práctica corriente generaba, no obstante, alguna controversia. Emilio B. Morales, fundador del diario *La Razón*, por ejemplo, amenazó en 1921 con acciones legales contra Valle porque las imágenes de *El paraíso ignorado* eran descartes de *Patria Argentina* de su propiedad, en la que Valle había sido simplemente el operador.

4. Para esta empresa Valle realizó un film sobre la construcción de la "super usina", como se llamó. El coleccionista F.M. Peña conserva una copia en acetato; el original en nitrato se conserva en la Filmoteca de Catalunya.

5. Actualmente este parece ser el único fragmento existente.





— ID 83
— ID 74

precisión, por la ausencia de errores, por la robótica velocidad, algo así como el reverso del film *Tiempos modernos* de Chaplin, quien justamente se iba a burlar y denunciar la era del maquinismo.[6]

¿Qué pasaría con estas películas industriales de Valle, como él mismo las llamaba, si quitamos los textos? La composición visual, la experimentación óptica, los riesgos de montaje, la velocidad y sobreimpresión lo acercan indudablemente a Dziga Vertov en *El hombre de la cámara* (1929). La pregunta posiblemente no tiene sentido porque las películas en definitiva apelan a los textos constantemente.

Es que el estilo documental de Valle se debe conjugar con la pretensión educativa y de entretenimiento que habitualmente se construye en sus films a partir justamente de la palabra escrita, como si existiera en principio una desconfianza en las imágenes, no tanto en su poder de entretener sino de narrar. Por supuesto que las películas son realizadas por encargo y deben necesariamente destacar las cualidades de una empresa o una institución, pero esto no lo explica todo. Se detecta una tensión entre la fantástica capacidad de registro y de montaje, al punto de acercarse continuamente a las zonas del cine más plástico y experimental y los intertítulos que lo explican todo y apelan al humor si corresponde al tono del film.

Ese es el caso de *Por las sendas de Uspallata*, realizado para la Compañía de Hoteles Sudamericanos. Un nutrido grupo de médicos son invitados a recorrer Mendoza y la zona cordillerana. El texto introductorio enfatiza la importancia de conocer el propio país antes que los países extranjeros, todo un tópico en los films de Valle. Aquí nuevamente es el tren el gran protagonista, y con esta herramienta formidable el operador obtiene travellings de singular belleza. Es un auténtico *travelogue*, quizás el único que ha llegado completo hasta nosotros de los muchos realizados por la Casa Valle. Nuevamente la pulsión maquínica aparece en el registro de los puentes y túneles, esas obras de ingeniería complejas y visualmente tan atractivas. Se podría elaborar una lista de construcciones modernas que, como polos magnéticos, atraen la atención de los operadores de Valle: el puente transbordador Avellaneda con su estructura de hierro en La Boca, el plano del puente del ferrocarril en el barrio de Palermo que aparece en *Por tierras argentinas*, el túnel y los puentes del tramo del tren de Huaytiquina en uno de los *Film Revista Valle* de 1922, los varios registros de usinas eléctricas, chimeneas y tranvías. Quizás la máxima saturación de su amor por la industria se advierta en el film *Exposición de la Industria Argentina* de 1924,[7] donde infinidad de planos construyen una verdadera oda a las máquinas. Resulta notable y paradójico cómo prácticamente todos sus films se las ingenian para resaltar ambos aspectos. En los films de Valle se produce la convivencia armónica de la industria sobre el paisaje.

El programa de Valle por registrar cada rincón de la nación se completó con la película *Entre los hielos de las Islas Orcadas*, una de las más originales producidas por la empresa. Para ello se asocia con el meteorólogo José Manuel Moneta, quien viajaba regularmente y buscaba, luego de haber visto *Nanook of the North* de Robert Flaherty, realizar un film sobre sus peripecias antárticas. La película tuvo su espectacular estreno

6. En este sentido, el film *Industriales progresistas* describe con precisión el universo del trabajo y el de las mujeres en particular en un espacio atravesado, como dijimos, por la automatización. ¿Qué pasaría si quitamos a la secuencia inicial de *Tiempos modernos* las desavenencias de su protagonista? ¿Cuanto se parecería a los industriales de Valle?

7. Existe versión digital en el AGN.



Por las sendas de Uspallata
— ID 62

en 1928 en el cine París de Buenos Aires. En este caso, una gran torre de hierro instalada en la base Orcadas, destinada a la comunicación con el continente, se erige como símbolo de progreso e industria entre los solitarios hielos. Una versión de este film en 16 mm, reeditada por el propio Moneta en los años 50, se ha preservado gracias al cuidado de sus hijas.

Recientemente se encontraron entre los materiales depositados en el Museo del Cine pertenecientes a Alberto Sorianello, camarógrafo de Valle, una serie de fragmentos en su soporte original de 35 mm. Algunas de estas imágenes, descartadas de la última versión de Moneta aunque quizás parte de la versión original, permiten apreciar la calidad fotográfica en toda su dimensión y completar algunas escenas fundamentales, como el armado de la pesada torre de hierro que sirve de antena.

Sorianello, excelente fotógrafo, siguió trabajando luego del cierre de la Casa Valle a comienzos de los años 30. Entre sus obras descubiertas recientemente se destacan dos, *Buenos Aires City* y *The Great Wall of the West*, realizados para la presentación

argentina en la Feria Internacional de San Francisco en 1938. Son dos notables films montados a partir de fragmentos en su mayoría producidos entre 1916 y 1930 por Cinematografía Valle. En algún punto Sorianello hace exactamente lo que sabe hacer al reutilizar el material para crear una película nueva muchos años después. El estilo y estética de Valle sobrevive en estos dos cortometrajes, en los que incluso es posible reconocer algunos de los planos utilizados en películas anteriores. Diría que es un destilado asombroso de una forma de trabajar que constituyó una marca reconocible en cada film producido por Valle. El comienzo de *Buenos Aires City* remite indiscutiblemente a la película de *La Nación* y a *Por tierras argentinas*. En ambos confluyen así mismo esa suerte de plan original que guio a la empresa en sus mejores años: mostrar la belleza del paisaje argentino junto con el vértigo del crecimiento industrial.

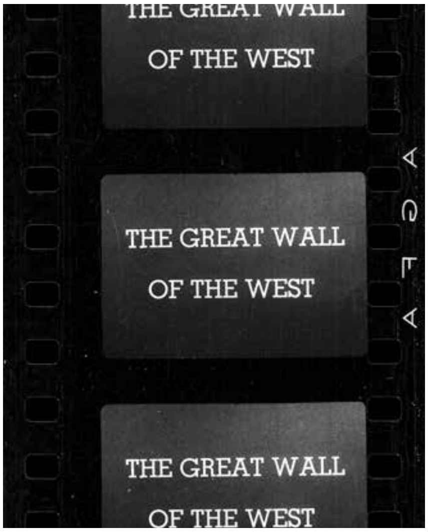
REVERSO

Rick Prelinger, desde 1983 y durante años, reunió más de sesenta mil films efímeros, por llamar de algún modo a las publicidades, films educativos, familiares, industriales, amateur y todos aquellos que ningún archivo público parecía interesado en conservar hasta no hace tanto tiempo atrás. Esa colección fue donada en 2002 a la Librería del Congreso de los Estados Unidos. No obstante, la colección Prelinger continuó creciendo desde entonces, reuniendo en mayor medida películas familiares y amateurs, con más de doce mil títulos en 2015. Su objetivo siempre fue coleccionar, preservar y fundamentalmente brindar acceso a este tipo de films que seguían siendo bastante marginales para las grandes instituciones dedicadas al archivo fílmico. De Prelinger hemos aprendido, entre otras cosas, a destacar el valor de este tipo de materiales. Al respecto, hace unos años señalaba:

> Cuando empecé a coleccionar films industriales, estaba impresionado por toda la historia de la clase trabajadora que estaba contenida en films hechos por corporaciones. Para extraer esa historia, había que comprometerse con una apropiación selectiva, pero está ahí, a menudo de una manera elocuente. Hay un film de 1936 llamado *Master Hands* que se puede descargar de Internet Archive; es un tributo a la producción en masa en Chevrolet. Pero lo que muestra es cuán elemental, peligroso e intelectualmente adormecedor era el trabajo en Flint. Es un film que nadie más parece tener, y está ahora en el Registro Nacional de Cine, pero era sobra, porquería, en un día frío de 1983, le tuve que pagar a un hombre para que no lo tirara. (Prelinger, 2016)

> Fragmentos de películas rodadas por Cinematografía Valle en las que puede observarse la variedad de marcas de fabricación y fechas de producción. Utilizadas en las películas de montaje de Alberto Sorianello y Felipe Pardo.
— ID 107
— ID 106

El último payador (Homero Manzi, Ralph Pappier, 1950), con Hugo del Carril y Aída Luz, es un film ambientado en tiempos de Figueroa Alcorta y la llegada de Yrigoyen a la presidencia. Cuenta la historia del payador José Betinotti, autor entre otros clásicos de *Pobre mi madre querida*. El caso es que su mujer, acá interpretada por Aída Luz, es una humilde cigarrera. Y todo el sufrimiento que ella pasa en el film –que, podemos asegurar, es intenso– tiene más sentido si se ha visto el cortometraje de Fernández y Sust, *Industriales progresistas*. Este film, donde vemos a jóvenes y bellas cigarreras trabajar con una


THE GREAT WALL
OF THE WEST
THE GREAT WALL
OF THE WEST
AGFA


KODAK




PATHE CINEMA FRANCE


PATHE






AGFA


Buenos Aires
City
Buenos Aires
City
AGFA

sonrisa, no puede esconder la rutina, la mecanización, las condiciones de trabajo, el acto mecánico, constante y sin pausa, que ningún efecto positivo debe haber producido en sus cuerpos. La literatura sobre el trabajo femenino en Argentina las menciona, pero nada se asemeja a verlas trabajar como en este film. Fenómeno curioso, el esmero y profesionalidad de Valle para todos sus films sobre industrias, fábricas y empresas no hace más que revelar con mayor precisión y detalle las duras condiciones de trabajo de los obreros. Llevado a un extremo, son como el film que rememora Austerlitz, el personaje de la novela de Sebald del mismo nombre, sobre esos campos de concentración visitados por organizaciones internacionales, que acondicionaban y embellecían a tal punto que se asemejaban a exclusivas zonas de residencia y vacaciones donde todo parecía ideal. Escondían el horror pero todo quedaba en evidencia si se miraba con detenimiento el film, porque en definitiva nada era real. Los films que hacen los empresarios sobre sus propias fábricas tienen un mecanismo parecido; por supuesto que el nazismo está fuera de escala y no se pretenden aquí analogías, sólo un mecanismo o dispositivo fílmico de recursos similares. Embellecen a tal punto el espacio de trabajo y a sus trabajadores que cualquiera que mire con un poco de detenimiento comienza a sospechar y a encontrar extrañeza en los rostros maquillados y peinados para el día de la filmación. Pequeños desajustes involuntarios en los actos y procedimientos porque no son exactamente los cotidianos del día a día en la fábrica, donde las relaciones siempre son de explotadores y explotados. Todo eso que pretendía ocultarse finalmente queda expuesto en estos films, por eso verdaderos documentos acerca del mundo obrero. Vistas desde esta óptica, el conjunto de las películas industriales de Valle deberían funcionar como documentos valiosos acerca del mundo del trabajo.

>
— ID 31

— ID 68



BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. (1992). *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, CEAL.

Di Núbila, Domingo (1996). *Cuando el cine fue aventura*, Buenos Aires, Del Jilguero.

Levinson, Andrés (2011). *Cine en el país del viento*, Buenos Aires.

Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico*, Buenos Aires, Biblos.

Peña, Fernando (2013). *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires, Osde.

Prelinger Rick (2016). "On the Virtues of Preexisting Material", Issue n° 5, disponible en http://contentsmagazine.com/articles/on-the-virtues-of-preexisting-material/

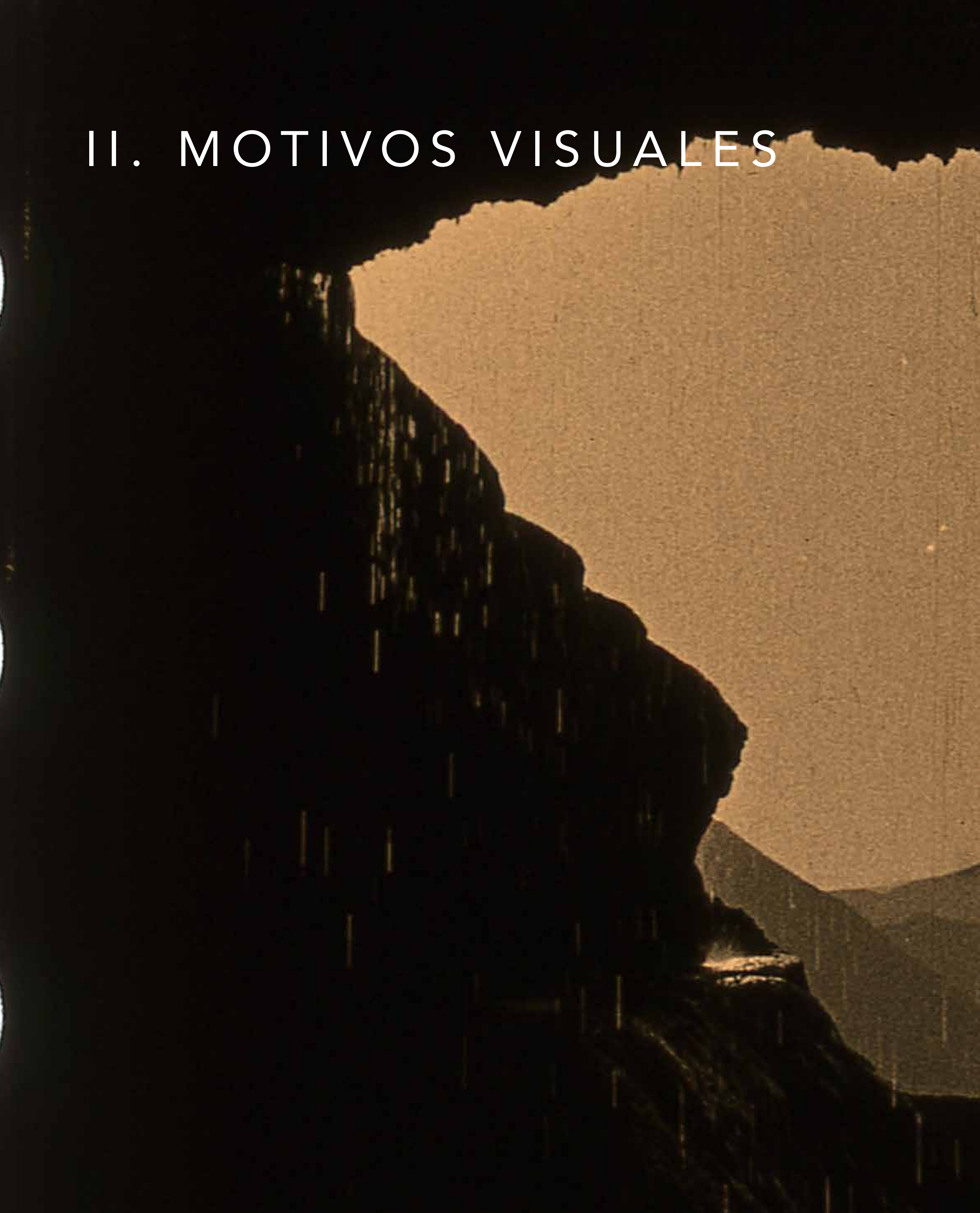



Señorita ¿quisiera Vd. dar un paseito por las nieves?
Ay! caballero, el amor y la nieve son muy resbaladizos.
Ay! caballero, el amor y la nieve son muy resbaladizos.
Allá en un rincón solitario de esta isla, tengo un montón de piedritas. Haremos nuestro nido y seremos muy dichosos.
Allá en un rincón solitario de esta isla, tengo un montón de piedritas. Haremos nuestro nido y seremos muy dichosos.
Yo no soy una pin= güina interesada "Busco un pingüino pobre, pero que sepa querer."
Yo no soy una pin=


Desde que la ví, la amé.
Desde que la ví, la amé.
Si sus intenciones son rectas hable con mamá.
Salí de ahí, atorrante!
Salí de ahí, atorrante!
Bueno, pero antes deme un besito.
Bueno, pero antes deme

— ID 64

II. MOTIVOS VISUALES



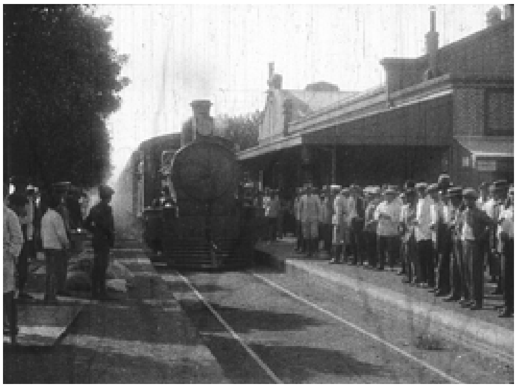


— ID 62

LLEGADAS DEL TREN A LA ESTACIÓN



— ID 62

















— ID 68 — ID 35

— ID 35 — ID 35

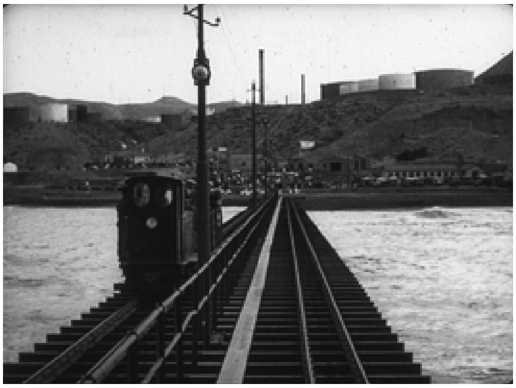
— ID 71 — ID 62

— ID 62 — ID 05

FERROCARRILES





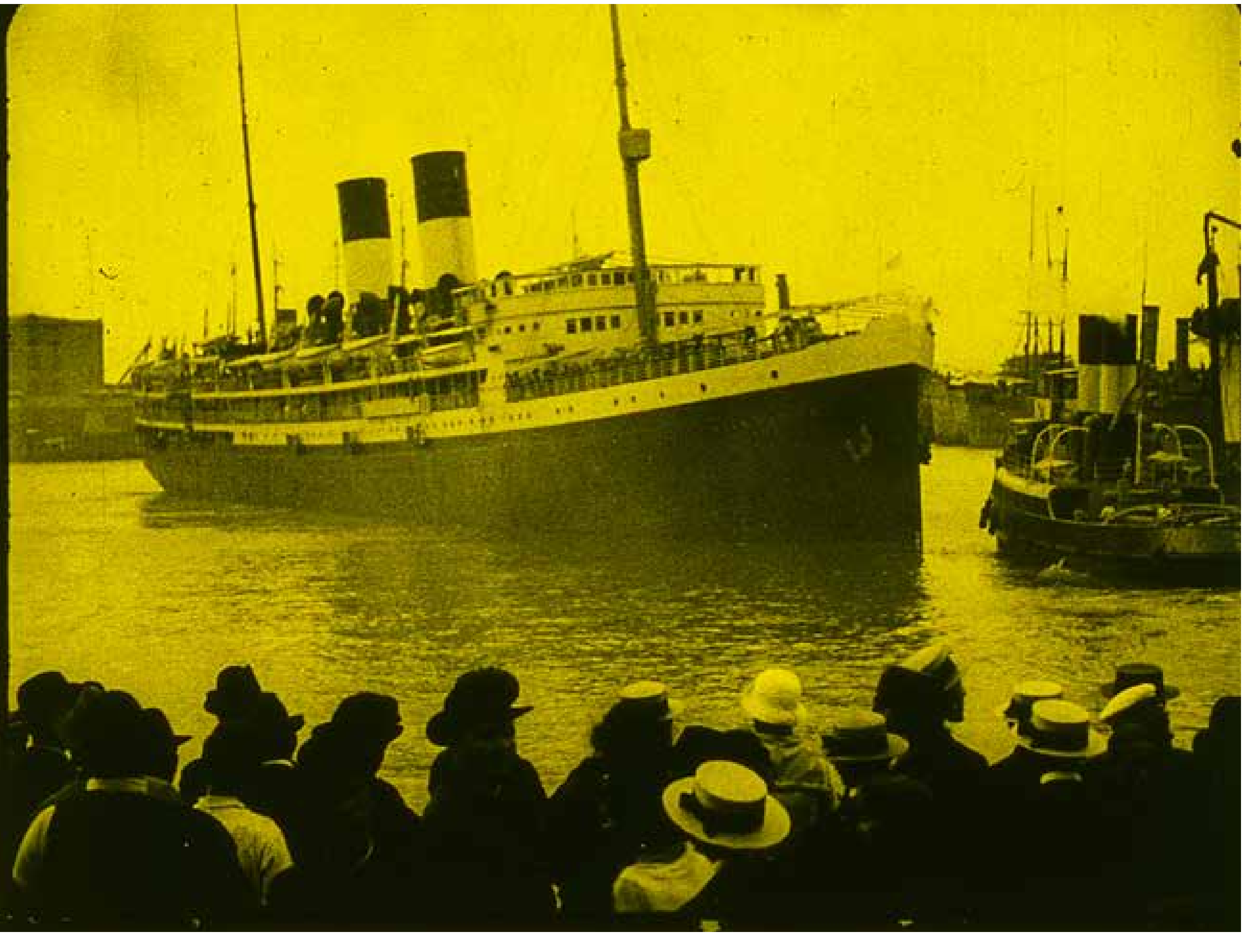



— ID 46 — ID 65
— ID 83 — ID 74
— ID 62 — ID 69



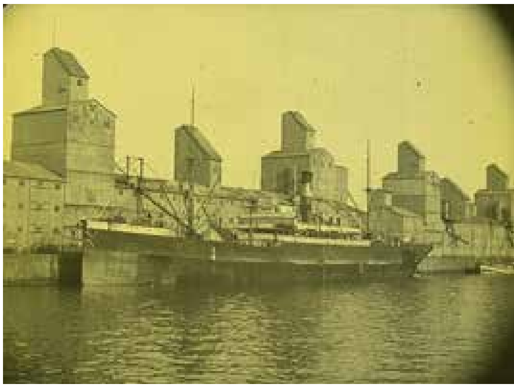
— ID 62

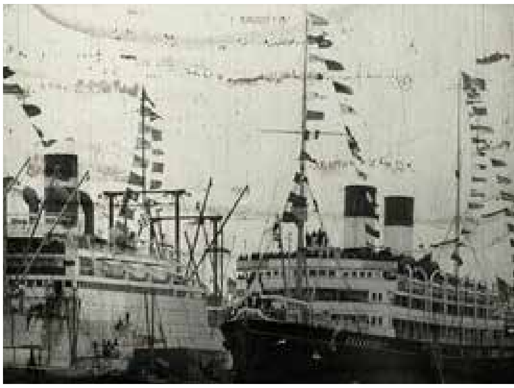
EMBARCACIONES



— ID 31





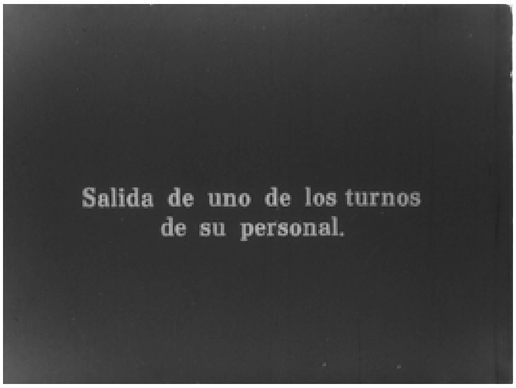


— ID 48 — ID 31
— ID 73 — ID 35
— ID 40 — ID 40
— ID 52 — ID 31

INDUSTRIAS





— ID 66 — ID 74

— ID 68 — ID 35

— ID 91 — ID 91



— ID 50

PEQUEÑOS COMERCIOS



>
— ID 68 — ID 68
— ID 68 — ID 68
— ID 74
— ID 74 — ID 91


S. DELLA SAVIA


OMEGA
CASA BRIGO


JUAN JOSÉ RODRIGUEZ
SASTRERIA


GRAN TIENDA
BARATO ARGENTINO
PRECIO FIJO


A-CASA BOO
TIENDA



BUENOS AIRES



>
— ID 35 — ID 35
— ID 83 — ID 83
— ID 35 — ID 35
— ID 35 — ID 30

— ID 49


BUENOS AIRES
MONUMENTAL
Ciudad nueva, lujosa y
coquetona, Buenos Aires
ostenta monumentales edifica-
ciones públicas y suntuosas
residencias particulares,
algunas de las cuales podremos
admirar enseguida.


SINGER






FERNET-BRANCA







DEPORTES



— ID 32















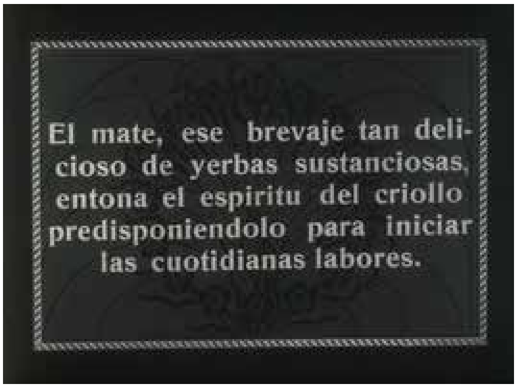


— ID 68 — ID 33
— ID 36 — ID 32
— ID 71 — ID 33
— ID 35 — ID 37

VIDA RURAL



— ID 35

















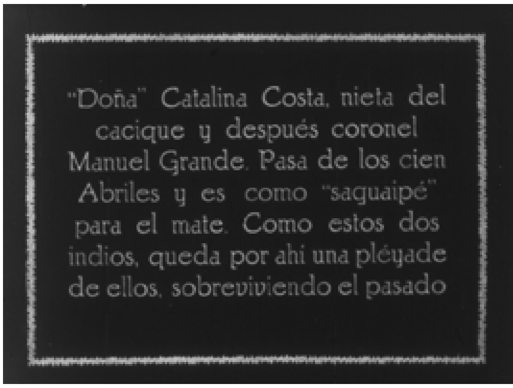
— ID 35 — ID 35
— ID 35 — ID 53
— ID 38 — ID 38
— ID 35 — ID 39

INDÍGENAS



— ID 82

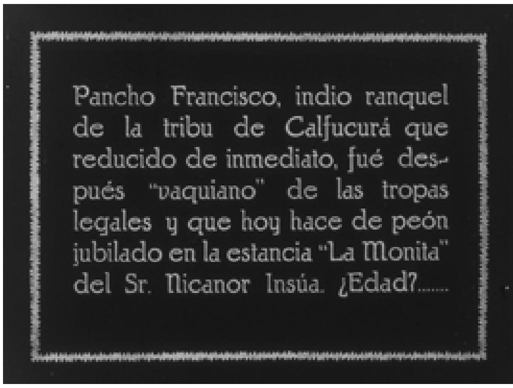


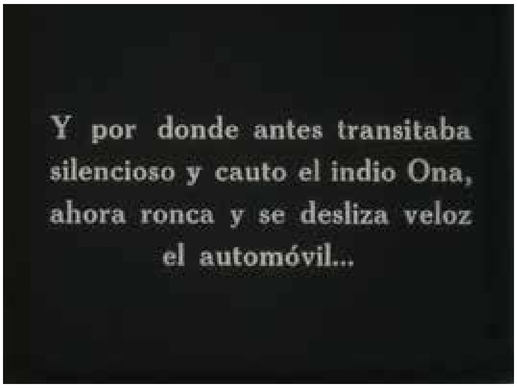










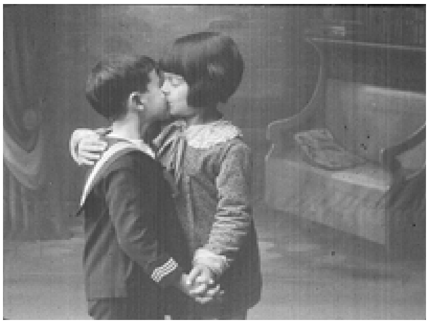




— ID 82 — ID 56
— ID 56 — ID 56
— ID 50 — ID 56
— ID 50 — ID 82

NIÑOS

— ID 90














— ID 29



ESCUELAS



— ID 20


asno
de la
mio
luna
mano lun
la lu li

MÚSICOS Y BAILARINES



— ID 85











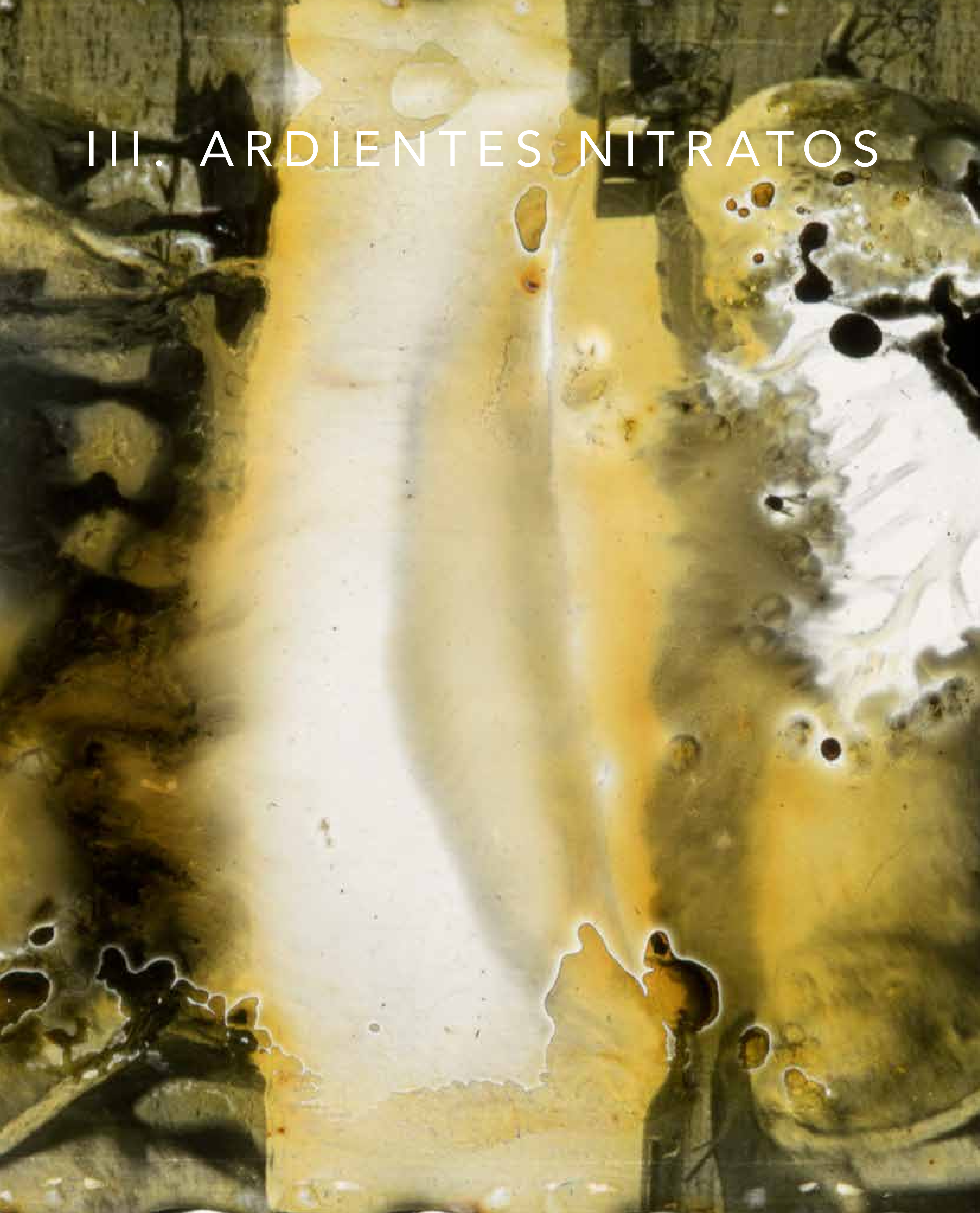






— ID 66 — ID 26
— ID 52 — ID 48
— ID 12 — ID 35
— ID 39 — ID 53

III. ARDIENTES NITRATOS





— ID 18



Supervivencias (apuntes sobre preservación fílmica)

CAROLINA CAPPA

Hasta ahora hemos observado las cualidades técnicas y las aplicaciones discursivas propias de una época donde la experimentación y falta de estructura industrial del cine permitió el desarrollo de una amplia gama de imágenes esplendorosas. Pero, como bien es sabido, pocos son los documentos sobrevivientes de esta época, y más aún en su soporte original. La mayoría de las películas silentes ya no existen: los historiadores suelen hablar de un 80% de la producción mundial perdida, ya sea porque se han descompuesto, se han destruido o simplemente han desaparecido. Por otro lado, aquellos documentos que sí han llegado a nuestros días presentan una variedad de problemas técnicos, culturales y económicos para ser preservados y exhibidos de forma tal que se garantice la permanencia de sus características visuales únicas.

La pérdida de tanta historia del cine se ha debido, en gran medida, a la fragilidad del medio.[1] El nitrato de celulosa, la base plástica sobre la que se posa la emulsión fotosensible, es un material muy inestable, y los historiadores indican que su vida estimada apenas llega a los cien años. Esto nos ubica en un período límite: las películas publicadas en este libro estarían llegando a sus últimos días de vida. Dice Alfonso del Amo (2006): “Los efectos más perceptibles de la inestabilidad química del celuloide son la inflamabilidad y la degradación estructural (descomposición), estando ambas manifestaciones estrictamente relacionadas”.

La alta inflamabilidad del nitrato ha sido uno de los principales causantes de destrucción de los acervos. Durante la década de 1920 se registraron numerosos incendios en las cabinas de proyección de todo el país, en su mayoría debido al contacto de las películas con las chispas producidas en el mecanismo de proyección. La publicación periódica *La Película*, realizada para los miembros de la industria cinematográfica y en especial aquellos de la rama de la exhibición y distribución, daba cuenta de los siniestros, advirtiendo con preocupación las pérdidas económicas y el “desbarajuste” que esto ocasionaba en la programación de estrenos exclusivos (*La Película*, 30 de diciembre de 1920). El ojo estaba puesto en la negligencia de los operadores y sus malas prácticas. Sin embargo,

< Degradación endógena del nitrato — ID 19

1. Por supuesto, no fue el único motivo. La falta de conciencia sobre la relevancia de los materiales fílmicos como documentos históricos ha sido uno de los principales motivos para su descarte y destrucción voluntaria. Asimismo, la falta de políticas públicas, traducidas en presupuestos insuficientes para el sostenimiento de profesionales y tecnologías adecuadas, alimenta este desamparo.





El Cine Belgrano Park, antes (1936) y después (1937) del incendio. Fuente: Fondo Filippini, Fototeca Bernardo Graff, Archivo Histórico Provincial "Prof. Fernando Aráoz", La Pampa.

la creciente repetición de incendios llevó a considerar que la falta de mantenimiento o recambio de la maquinaria artesanal de proyección podía tener también algo de culpa. Proyectores con sistemas de refrigeración o tambores sellados fueron publicitados como las novedades tecnológicas que debían adquirirse para la seguridad del comercio.

Pero los incendios también se producían en los depósitos de películas: en 1920 fue en la Casa Max Glücksmann[2] y en 1926 en Cinematografía Valle. La frecuencia de los siniestros llevó a la intendencia municipal de Buenos Aires a elevar un decreto en 1926 (casualmente tan sólo siete días antes del gran incendio de Valle) a partir del cual obligaba a las casas productoras a ajustarse a determinadas condiciones de seguridad. Entre ellas se indicaba que las compañías debían "constar de locales independientes entre sí y completamente incombustibles para la revisación (sic), impresión, revelación (sic), desecación (sic) o almacenamiento de películas" (*La Película*, 8 de abril de 1926), de lo que se puede inferir que las actividades relativas al laboratorio y circulación de materiales se realizaban en una misma habitación o con una organización muy precaria.



Soporte diacetato para exhibiciones en escuelas
— ID 14

Paralelamente se comenzó a hablar de la película ininflamable: "El vapor alemán 'Cap. Polonio' trae novedades cinematográficas: es una remesa de películas ininflamables. Nada menos que 75.000 metros de las mejores producciones francesas y alemanas en cintas de la nueva invención. (...) En Europa estas nuevas películas han desalojado de los cines a las inflamables antiguas, habiendo sido el gobierno francés el primero en hacer ley obligatoria la adopción general de las ininflamables". La publicación en *La Película* es del 16 de noviembre de 1922, pero la sustitución definitiva por la llamada "película de seguridad" (*safety film* en inglés) no sucedió sino hasta principios de la década de 1950.

A pesar de la progresiva sustitución al soporte acetato en el campo de la producción cinematográfica, los depósitos continuaban guardando materiales en soporte nitrato y los incendios seguirían sucediéndose. En 1957 arden los laboratorios Cristiani y en 1969 los laboratorios Alex; más cercano a nuestros días, le sucedería también a los archivos

2. "Uno de los peones dejó momentáneamente un soldador encendido sobre un cajón, y como tomara fuego una película, ardieron rápidamente otras que había cerca, generalizándose el incendio en toda la sala en contados minutos" (*La Nación*, 3 de octubre de 1920).





Inspección de nitratos degradados, Museo del Cine. Fotografías de Mariana Sapriza.

profesionales: la Cineteca Nacional de México en 1982, los depósitos de nitrato de la Cinemateca Brasilera en 2016 y los de la Cineteca di Bologna en 2018, sólo por nombrar algunos. En estos casos, cuyas condiciones de guarda se suponen controladas, las causas suelen estar asociadas a cortocircuitos eléctricos en las áreas donde se depositan las películas.

El otro gran problema de supervivencia del nitrato es su degradación estructural. Existen dos tipos de agentes de descomposición: exógenos o endógenos. Los procesos exógenos están directamente vinculados con las condiciones ambientales de guarda. Los altos índices de humedad y las fluctuaciones de temperatura de los depósitos afectan gravemente al soporte. Este tipo de degradación se manifiesta en los bordes de los rollos y acciona desde afuera hacia adentro. La descomposición endógena, en cambio, es la que surge de la propia constitución química del nitrato. Todos los materiales en soporte nitrato contienen su propia degradación latente desde el momento de su fabricación. En determinado momento y de forma imprevisible, la descomposición endógena se activa desde el interior del fotograma hacia el exterior. Continúa Del Amo (2006): “Es posible predecir que, sean cuales sean las condiciones en que se conserven, a largo plazo todas las películas de celuloide serán víctimas de la descomposición”. La degradación del nitrato está, asimismo, intrínsecamente ligada a su inflamabilidad: el soporte que se descompone emite gases tóxicos y, en caso que no puedan disiparse debido a, por ejemplo, envases sellados o falta de ventilación en los depósitos, se puede provocar su autocombustión.

Paolo Cherchi Usai (2000) explica muy sintéticamente las fases del proceso de descomposición del nitrato:

> Desde el momento en que es producida, la película comienza su proceso de descomposición, aun en las mejores condiciones de almacenamiento (esto es, a muy baja temperatura y a humedad ideales). Durante este proceso, la película emite varios gases, especialmente dióxido de nitrógeno, que combinados con el agua en la gelatina y con el aire, forman ácido nítrico y ácido nitroso. El ácido corroe las sales de plata de la emulsión, destruyendo la imagen.

> Distintos casos de variación de color en una misma película
— ID 28
— ID 76
— ID 12
— ID 38

> Los estadios de la muerte gradual de la película son tristemente familiares. La película se contrae, y la distancia entre las perforaciones se reduce, haciendo que la proyección sea imposible y el copiado muy problemático. Aparece un fuerte olor punzante, la imagen tiende a desaparecer y la base se vuelve de un color amarronado. La emulsión se vuelve pegajosa y es muy difícil enrollar la película. Luego se producen erupciones de material oscuro sobre la superficie del rollo. Esto continúa hasta que la película se vuelve una masa indistinta cubierta por una corteza marrón. En la etapa final de descomposición, la película se reduce a una masa blanquecina, incluso a polvo.
>
> Una película de nitrato en perfectas condiciones se quema a una temperatura de 170ºC; una película en descomposición, a temperaturas menores, hasta 41º. Si cantidades sustanciales son almacenadas a altas temperaturas en latas selladas sin intercambio de aire, el nitrato explota. No hay forma de apagar las llamas: la película emite oxígeno que alimenta el fuego aun bajo el agua, la arena o el ácido de carbono.

En las primeras dos fases de descomposición todavía es posible reproducir el material para obtener una duplicación. En las siguientes dos fases, primero la que convierte el material en una gelatina pegajosa y luego la que lo convierte en una masa sólida y burbujeante, la recuperación es inviable y la pérdida es total.[3]

EL COLOR VERDADERO

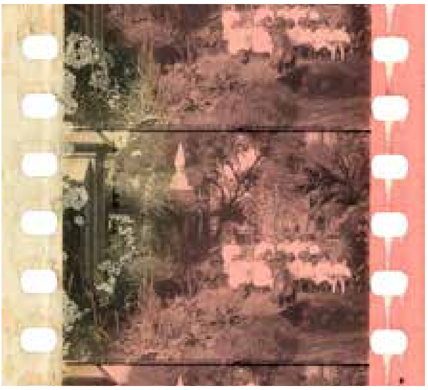
La degradación química de los materiales y su implicancia en la alteración de los colores, en especial aquellos de los sistemas de color aplicado, desata apasionantes discusiones de cara a la restauración y presentación del cine de los primeros tiempos. Todos los sistemas de color han sido siempre muy inestables, aun cuando son almacenados apropiadamente. Los colores varían dependiendo de la temperatura de las lámparas de los proyectores, que a su vez varían con el paso del tiempo. Los tintes de los sistemas de color aplicado se van apagando progresivamente a medida que se exponen repetidamente frente al calor de las lámparas e incluso, indica Yumibe (2012), "algunos relatos sobre el teñido mencionan que ciertos tintes comenzaron a desvanecerse luego de una única proyección". De allí que muchas veces hay fragmentos que presentan variaciones a lo largo de un mismo material. "En cualquier caso", indica Del Amo (2006), "determinar si el color que aparece en una vieja película es el original o es un producto de la degradación es una tarea prácticamente imposible".

A la hora de restaurar una película del período, resultan de mucha importancia los manuales originales de teñido y virado y los catálogos de emulsiones preteñidas publicadas por los fabricantes de la época.[4] El problema muchas veces, y muy particularmente en el caso de Argentina, es que carecemos de estos documentos complementarios. Ni catálogos de stock virgen ni el conocimiento efectivo de cuáles materiales se encontraban en circulación en cuáles años. ¿Cómo saber si nos servirá un catálogo publicado en Estados Unidos para conocer el color aplicado, en un determinado momento y en un determinado contexto económico, a una película coloreada en Argentina?

3. Como parte del trabajo de investigación de esta publicación, durante 2016 y 2017 realizamos una experiencia de recuperación de la película *[Pelota Vasca, Club Burzaco]*, cuyo estado por entonces era de descomposición irreversible. Se trató de una digitalización cuadro a cuadro realizada con un escáner plano de transparencias, posteriormente compuesto por ordenador. La técnica fue diseñada por Javier de Azkue y el proyecto fue acompañado por Leandro Listorti y Carolina Cappa.

4. Ver el trabajo de Luciano Berriatúa sobre la importancia de los catálogos de emulsiones preteñidas, "Regarding a Catalogue of the Tints Used on the Silent Screen", en Berriatúa, Luciano, ed., (1998), *All the Colours of the World: Colours in Early Mass Media, 1900-1930*, Reggio Emilia, Italia.









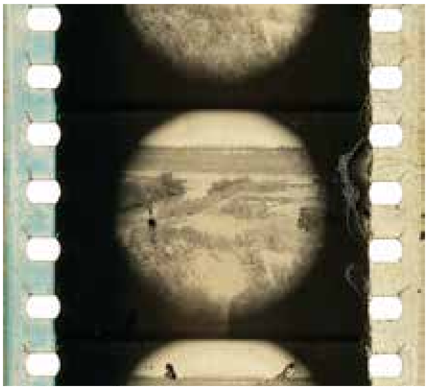





Cuitiño
Sr. Rodolfo Quesada





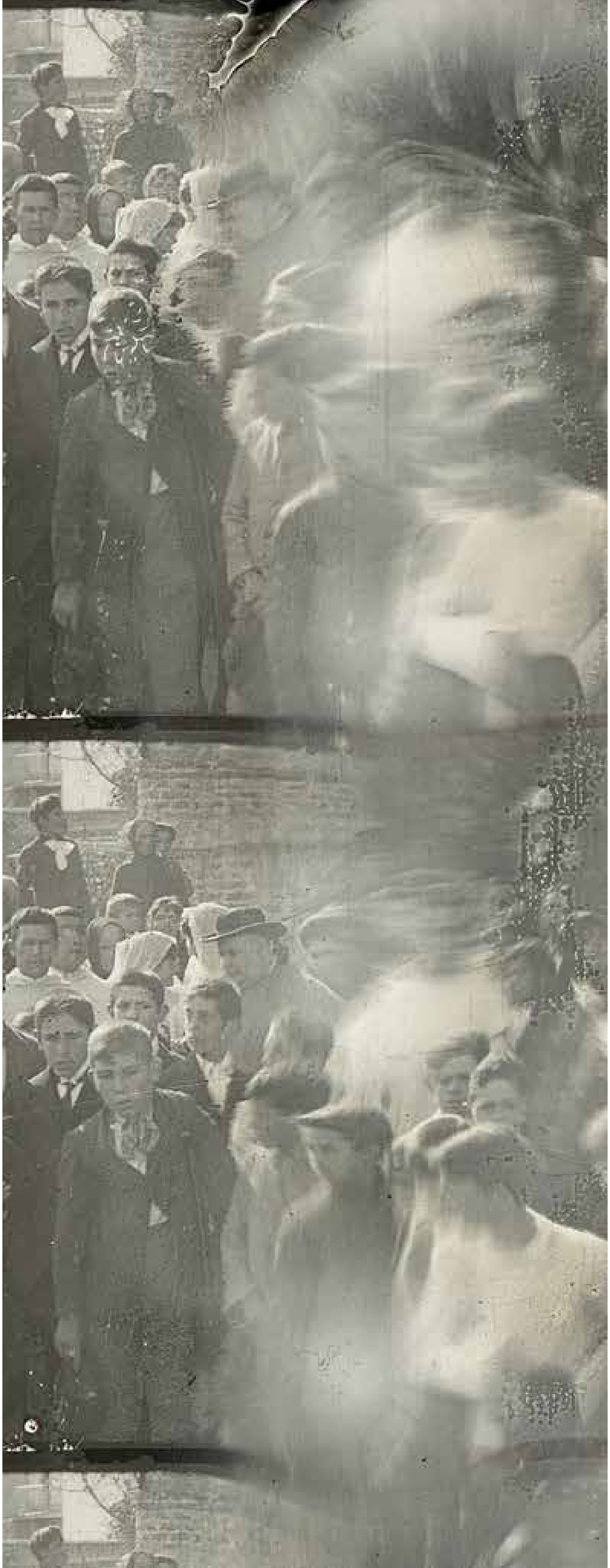













< En las páginas anteriores, degradación avanzada del nitrato
— ID 24
— ID 06
— ID 42
— ID 38

> Degradación endógena del nitrato
— ID 41

Además de lidiar con estos cambios de degradación química del material, la preservación del color debe enfrentarse a otro gran problema: muchas películas fueron durante mucho tiempo duplicadas casi exclusivamente en emulsiones blanco y negro. Los colores eran simplemente documentados a través de escritos, o con suerte transmitidos a través de testimonios orales. Es el caso de *El último malón* (Alcides Greca, 1918), cuyas últimas restauraciones (Museo del Cine, 2009 y 2018) partieron de un duplicado blanco y negro sobre el cual se atribuyó un esquema de colores a partir de un relato de Octavio Fabiano luego de que tuviera acceso a una copia con los colores originales.

EL AGUIJÓN DEL ESCORPIÓN

En prácticamente todas las exhibiciones de una película de los primeros tiempos se utilizan copias del documento original, ya se trate de duplicaciones fotoquímicas o de copias digitales. La exhibición de un material original de la época en soporte nitrato es casi un asunto prohibido: la proyección y la manipulación pueden rayar, dañar e incluso prender fuego al material, siendo este, la mayoría de las veces, el único sobreviviente de una obra. El documento en soporte original es conservado en los archivos audiovisuales casi como si se tratase de una pieza de museo, contradiciendo su función de reproductibilidad original. A diferencia de la restauración de arte tradicional, la preservación y restauración de imágenes en movimiento implica siempre la realización de una copia para que el material original no sea alterado por la manipulación. Pero un duplicado o una digitalización del material original, aun realizado en las mejores condiciones posibles, transforma inevitablemente el documento. Su base plástica ya no es la misma (el nitrato ha dejado de producirse como base fílmica en la década de 1950) y su calidad visual se altera. En el caso de las películas coloreadas a mano, las anilinas han cambiado y, aun cuando quisiera realizarse un proceso de aplicación similar en la actualidad, este debería realizarse sobre una base plástica distinta, el poliéster, alterando su contraste. La "copia del nitrato" pareciera entonces una "copia infiel", ergo falsa, del documento original (Fossati, 1997). La conservación de las piezas y la experiencia de la exhibición entran en guerra: si el nitrato se proyecta, se rompe; si se proyecta una copia, pierde sus características originales. La tensión es la de una industria nacida, como el escorpión, con su propio veneno:[5] la obsolescencia tecnológica. "Los cambios en los materiales de las películas son decididos por las industrias que los producen, y la mayor preocupación de esta industria no es facilitar el proceso de preservación" (Fossati, 2012). Con la aparición de los archivos fílmicos y la profesionalización de la disciplina de preservación de imágenes en movimiento, se han desarrollado una variedad de métodos para reproducir las películas en otros soportes distintos al original de forma tal que la alteración de sus características visuales originales sean reducidas al mínimo. Desde el método Desmet Color, que introduce una simulación de los colores aplicados manualmente a través de las luces utilizadas para la corrección de color en las copiadoras, hasta las últimas tecnologías aplicadas a la restauración digital, que se ha convertido en el método de restauración dominante en todo el mundo.

En definitiva, la restauración de una película se verá siempre atravesada por la interpretación de los documentos. Comprender el estado de conservación de un material y sus

5. La metáfora es de Fernando Martín Peña, en entrevista inédita realizada por C. Cappa, A. Levinson y S. Yablón, en diciembre de 2018.



huellas; la pertenencia de la obra a una determinada coyuntura tecnológica, económica y social; la existencia de la tecnología y el presupuesto adecuado para llevar a cabo la restauración que fuera adecuada. "En el caso de una película de nitrato, tal interpretación es inevitable, desde el momento en que la copia de nitrato tiene una existencia finita y no se puede proyectar por más tiempo. Esa interpretación, por supuesto, se convertirá en parte de la historia de la película ya que influenciará todas sus futuras proyecciones". (Fossati, 1997). Conocer las implicancias tecnológicas que median entre las imágenes supervivientes y nosotros, los espectadores contemporáneos, es una tarea fundamental para construir hipótesis y percepciones sobre el pasado.

BIBLIOGRAFÍA

Berriatúa, Luciano (1998). "Regarding a Catalogue of the Tints Used on the Silent Screen", en Berriatúa, Luciano, ed., (1998), *All the Colors of the World: Colors in Early Mass Media: 1900-1930*, Reggio Emilia, Italia.

Cherchi Usai, Paolo (1996). "The Color of Nitrate: Some Factual Observations on Tinting and Toning Manuals for Silent Films", en Abel, Richard (ed.), *Silent Film*, Estados Unidos, Rutgers University Press, pp. 21-30.

— (2000). *Silent Cinema: An Introduction*, Londres, British Film Institute.

Del Amo, Alfonso (2006). *Clasificar para preservar*, México, Cineteca Nacional - Conaculta - Filmoteca Española.

Fossati, Giovanna (1997). "Imágenes coloreadas hoy: como vivir con los colores simulados (y ser feliz)", en *Archivos de la Filmoteca*, n° 25-26, España.

— (2012). "Multiple Originals: The (Digital) Restoration and Exhibition of Early Films", en Gaudreault, A., Dulac, N., Hidalgo, S., ed., *A Companion to Early Cinema*, Reino Unido, Wiley-Blackwell.

La Nación, 3 de octubre de 1920.

La Película, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1920, 16 de noviembre de 1922 y 8 de abril de 1926.

Yumibe, Joshua (2012). *Moving Color. Early Film, Mass Culture, Modernism*, Estados Unidos, Rutgers University Press.




AGFA

Testimonios del nitrato: la reducción de la Colección Peña Rodríguez

LEANDRO VARELA

< Degradación del nitrato impresa en copia 16 mm de *La chica de la calle Florida*

Si bien hemos podido apreciar, tanto en los capítulos anteriores como en las imágenes que acompañan los textos de este catálogo, las cautivantes cualidades de imágenes impresas sobre nitrato de celulosa, con sus tintes, teñidos o peculiares blancos y negros plateados, en este capítulo hablaremos del nitrato que nos llegó de manera parcial a través de copias: meros testimonios imperfectos que se conservaron hasta nuestros días de lo que fueron las imágenes originales. Precisamente, el tema principal de este capítulo es la historia detrás los problemáticos duplicados de la importante colección Peña Rodríguez[1] y sus características.

LA COLECCIÓN PEÑA RODRÍGUEZ

Manuel Peña Rodríguez fue un crítico, productor y realizador de cine que formó la colección adquiriendo largometrajes y cortometrajes a medida que progresaba en sus diversas actividades ligadas a la industria cinematográfica.[2] Con su colección, Peña Rodríguez fundó en 1941 el Primer Museo Cinematográfico Argentino (PMCA), una institución creada para "la función primordial de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del cinematógrafo, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones" (Peña, 2011, p. 135).

El PMCA programaba proyecciones de cortometrajes y largometrajes de la colección y realizaba además préstamos a cineclubes. La colección pasó a estar bajo la custodia del Fondo Nacional de las Artes (FNA) a fines de los años 60. El FNA resolvió duplicar la colección (Peña, 2011) y, hacia 1971, se dispuso la destrucción de las copias originales de la misma (Félix-Didier y Peña, 2009, vol. 2). En 1974 el FNA realizó el programa de televisión conducido por el director de cine Luis Moglia Barth, *El Fondo Nacional de las Artes y el Cine*, transmitido por Canal 7 ese mismo año, en el que se transmitían compilados de cortometrajes y versiones resumidas de largometrajes pertenecientes a la colección,[3] la que permaneció bajo la custodia del FNA hasta que fue donada al Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken a principios de los años 90.

La colección cuenta con importantes obras del período silente, algunas de las cuales se consideraban perdidas. Mediante los esfuerzos del Museo del Cine junto con la ayuda de varios colaboradores, se logró recuperar numerosas películas argentinas y extranjeras de este período. A través del DVD *boxset* antológico *Mosaico Criollo*, un proyecto de reconstrucción y difusión de cine silente argentino coordinado por la directora del Museo,

1. Si bien al conformar parte de fondos archivísticos lo que nació como una colección se convirtió en serie archivística, es decir, en un agrupamiento de características homogéneas y funcionales a las actividades llevadas adelante por las instituciones en las cuales fue custodiada, en este texto nos referiremos a lo que es hoy la Serie Peña Rodríguez del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken como "colección", ya que esa es la manera por la cual se la refiere convencionalmente en los textos que comentan su historia.

2. Además de escribir para la sección de cine del diario *La Nación*, produjo las películas *Bodas de sangre* (1938), *Cuando la primavera se equivoca* (1942), *Juvenilia* (1943), *Allá en el setenta y tantos...* (1945), *El Capitán Pérez* (1946), *El tercer huésped* (1946), *Inspiración* (1946), *Mirad los lirios del campo* (1947) y *Esperanza* (1949), y dirigió *Los ojos del siglo Volumen 1* (1957).

3. Algunos de los episodios fueron realizados a partir de copias positivas sacadas de los internegativos de la colección. Estas copias eran recortadas y editadas, y se les agregaban títulos de inicio y fin nuevos. Estas numerosas operaciones provocaron un notable impacto al orden original de la colección.



Copia 16 mm
de *Metrópolis*

Paula Félix-Didier, y el historiador Fernando Martín Peña,[4] se rescataron de la colección títulos como *Mi alazán tostao* (Nelo Cosimi, 1923), *La quena de la muerte* (Nelo Cosimi, 1929) y *Hasta después de muerta* (Martínez de la Pera, Gunche, Parravicini, 1919). A través de otros proyectos de restauración se recuperaron películas extranjeras como *El Golem* (Heinrich Galeen, 1915),[5] *El ariano* (William S. Hart, 1916)[6] y, más famosa aún, la versión completa de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).

La copia completa de la película de Fritz Lang fue localizada por Paula Félix-Didier y Fernando Martín Peña en el 2008. Fue un hallazgo de gran importancia para el mundo, para la historia del cine y para la preservación audiovisual, ya que se trató de la reaparición de veinticinco minutos de esencial relevancia narrativa y estética previamente considerados perdidos de la influyente obra de cine silente mundial (Kozak, 2018).[7] Una de las problemáticas que se notó durante la última restauración de *Metrópolis* por la Fundación Murnau era la variación en calidad que se advertía entre esta copia y las otras que componen la restauración. Esto se debía a que las escenas del material conservado en el Museo son reducciones que no preservan correctamente las imágenes originales del film. En la copia se pueden ver numerosas problemáticas: rayaduras, un alto contraste y la imagen fuera de cuadro.

LA DUPLICACIÓN

La reproducción fílmica o la duplicación es, en pocas palabras, la producción de copias de películas. En el ámbito de la preservación fílmica, la duplicación sirve para generar nuevas copias de archivo y también para producir copias de acceso al material. El estatuto del PMCA, por ejemplo, hace mención a la posibilidad de reducir películas “con el objeto de facilitar su conservación, distribución y manejo” (Peña, 2011, p. 136). Como bien se ha indicado en este libro, resulta ser que el soporte a base de nitrato de celulosa es químicamente inestable y altamente inflamable. La llegada de la película con soporte de triacetato de celulosa fue de gran impacto en el ámbito de la preservación ya que este nuevo soporte poco inflamable y supuestamente químicamente estable (concepción que con el pasar de los tiempos fue desmentida)[8] permitiría generar copias de preservación a largo plazo.

Copiar una película era una operación costosa. Las personas y organizaciones que buscaban alternativas económicas a la copia de preservación podían optar por realizar reducciones: duplicados a películas de un paso menor. De esta manera se realizaban, por ejemplo, reducciones de películas en 35 mm a 16 mm: este es el camino que eligió tomar el FNA para preservar las películas de Peña Rodríguez. Hacia fines de los años 60, los principales laboratorios argentinos ya no manejaban películas de nitrato y para realizar copias de este tipo de material se solía recurrir a lo que algunos textos de la época calificaban como “aficionados” (Barrios Barón, 1995, p. 79), como Fernando Vigévano. Este último se encargó de reducir numerosas películas argentinas del período silente, como *Amalia* (Enrique García Velloso, 1914) o *El último malón* (Alcides Greca,

4. Para obtener mayor información sobre este proyecto y sobre la reconstrucción de cine silente argentino, sugerimos consultar Vieites, Félix-Didier y Peña (2009).

5. En colaboración con Stefan Droessler del Museo del Cine de Múnich.

6. En colaboración con la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, la Academy Film Archive, el Hefner Moving Image Archive, Lobster Films, Richard Koszarski, Kevin Brownlow y Picture Play Magazine.

7. Para una descripción detallada del redescubrimiento de *Metrópolis* sugerimos consultar Peña (2011) y la película *Metrópolis Refundada* de Loguercio, Panich, Tusi y Yablón (2010).

8. El triacetato de celulosa es altamente susceptible a la descomposición, sobre todo cuando se encuentra conservado en ambientes cálidos y húmedos. Al descomponerse, el soporte comienza a producir ácido acético y emite un olor similar al del vinagre. Es por esto que se suele denominar a esta forma de descomposición fílmica como síndrome de vinagre.

1918). Sus duplicaciones eran, según testimonios de la época, reconocidas por su calidad. El Cineclub Rosario, por ejemplo, recurrió a Vigévano para realizar una reducción a 16 mm de la copia de *El último malón* rescatada por Fernando Birri (Félix-Didier y Peña, 2009, vol. 1). Si bien es altamente probable que el FNA haya consultado a Vigévano para realizar las reducciones, al final se terminó optando por recurrir al servicio de reducción del laboratorio Tecnofilm, "el más económico disponible" (Peña, 2011, p. 70).

Las recomendaciones de preservación fílmica de la época sugerían duplicar de manera urgente todo el material de nitrato que se encontraba en un elevado estado de descomposición y luego descartarlo: "Cuando signos exteriores de desintegración se hacen visibles, o cuando el test de estabilidad de la película demuestra un avanzado estado de desintegración, la película de nitrato, si su contenido ha de ser preservado, debe ser duplicado en película de acetato cuanto antes. Luego de la duplicación, el nitrato original en estado de desintegración debe ser destruido. No hay camino alternativo, ya que las mejores condiciones de almacenamiento pueden sólo atrasar la desintegración, no pararlo o revertirlo" (Volkmann, 1965, p. 8).

En su reporte para el Comité de Preservación de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, Volkmann (1965) define cinco etapas de descomposición de nitratos y sugiere duplicarlos apenas lleguen a la primera de estas. Cuando el material llega a la cuarta y quinta etapas de descomposición, indica que la película se encuentra "irrecuperablemente perdida" y que "debe ser destruida inmediatamente" (Volkmann, 1965, p. 6).[9]

Luego de la duplicación se decidió destruir todo el material de nitrato de la colección. La tradición oral cuenta que el material fue llevado a los bosques de Palermo, donde fue quemado. ¿Será porque no se contaba con depósitos adecuados para albergar este tipo de material que se decidió descartarlo? ¿Será porque el material se encontraba en un avanzado y peligroso estado de descomposición? ¿Habrá sido muy caro enviar el material a una institución con facilidades adecuadas para mantenerlo? Si bien hemos detectado signos de deterioro en las copias originales de los nitratos a partir de las duplicaciones, los motivos detrás la decisión de descartar los nitratos no son del todo precisos**.** Peña (2011) señala la falta de políticas públicas y una situación adversa para la preservación de nitratos desde un punto de vista legal como causas de esa situación.

Para poder realizar una reducción se requiere el uso de una impresora óptica (también conocida como positivadora óptica). La impresora óptica es una máquina de impresión fílmica que emplea, a diferencia del más ampliamente usado sistema de impresión a contacto, uso de lentes, y que se basa principalmente en un sistema intermitente. En líneas generales, la impresora óptica funciona de la siguiente manera: "La imagen del original es enfocada a la ventanilla de impresión del material virgen por un sistema de lentes entre los dos cabezales. En esencia una impresora óptica puede ser considerada como un mecanismo de proyección que proyecta una imagen del original a la impresión fílmica que es transportada por un mecanismo de cámara (...). La luz de la fuente es enfocada por un condensador al objetivo. La imagen original es enfocada al material virgen por el objetivo. El obturador interrumpe el haz de luz cada vez que las dos películas avanzan un cuadro" (Read y Meyer, 2000, p. 130).

9. Para una descripción detallada de las condiciones de conservación de nitrato sugerimos consultar el capítulo sobre preservación.



Fragmento de película protagonizada por María Esther Podestá — ID 70

La gran ventaja de usar el sistema de impresión óptica está en su gran versatilidad. Estas impresoras nacieron para acomodar las necesidades de realización de efectos especiales de la industria cinematográfica en los años 20 (National Film Preservation Foundation, 2004). Las impresoras ópticas pueden tener más de un mecanismo de proyección y un sistema de arrastre, lo cual permite realizar numerosos efectos, algunos de los cuales son saltos de fotogramas, ralentización de la imagen, marcha atrás, zooms, máscaras, exposiciones múltiples, sobreimpresiones, transiciones, ampliaciones y, por supuesto, reducciones. Tanto la ampliación como la reducción, por ejemplo, se realizan cambiando los ajustes de enfoque y distancia entre el proyector, el objetivo y la cámara (Read y Meyer, 2000).

LA REDUCCIÓN DE LA COLECCIÓN PEÑA RODRÍGUEZ

Con escasas excepciones, la totalidad de la colección de nitrato de Manuel Peña Rodríguez fue reducida a internegativos en blanco y negro de 16 mm de marca Agfa.[10] Si bien varias compañías, como Acme-Dunn, Oxberry o Debrie TAI comercializaban impresoras ópticas, también había personas y organizaciones que construían impresoras improvisadas u hogareñas.[11] Vigévano, por ejemplo, ideó "un aparato que permite reproducir perfectamente cualquier film de cualquier época en bandas nuevas, cualquiera sea el estado en que se encuentre el original..." (Barrios Barón, 1995). Si bien no sabemos cuál impresora usaba Tecnofilm para realizar sus reducciones, no sería inverosímil suponer que habrían utilizado una impresora óptica hogareña, como aquella ideada por Vigévano.

Una de las problemáticas que se encontraba en la duplicación de cine mudo era la ausencia de color en la copia nueva, realizada sobre material en blanco y negro (Cherchi Usai, 1994). Como vimos en el capítulo sobre experimentación cromática, una gran mayoría de cine mudo era a color: sus fotogramas eran teñidos, virados o coloreados a mano. Una copia en nitrato de Peña Rodríguez que sobrevivió a la destrucción es un compilado de escenas de películas en las que actúa la actriz María Esther Podestá. La misma contiene escenas teñidas en diversos colores. Este fragmento de nitrato, con teñido naranja, puede ser una importante indicación acerca de las características que habrían podido tener los nitratos de la colección. A partir de este ejemplar, uno puede deducir que dentro la colección existieron otras copias teñidas.

La reducción de una película de 35 mm en nitrato a una película en blanco y negro de 16 mm produce una serie de importantes cambios. En primer lugar, las duplicaciones de por sí generan copias con una menor calidad de imagen que el material copiado. Adicionalmente, la imagen nueva se encuentra impresa sobre una superficie de menor tamaño, por lo que se aumenta el grano y se pierden detalles. Por otro lado, y como se mencionó anteriormente, se pierde también información acerca del color original de las copias.

Una problemática recurrente en las reducciones de la Colección Peña Rodríguez, visible en la comparación entre dos films producidos por Casa Lepage de Max Glücksmann, uno

10. Es posible, sin embargo, que se hayan duplicado algunas copias en 16 mm y, por ende, sin necesidad de reducción. Este podría ser el caso, aún no confirmado, de las películas hogareñas de Manuel Peña Rodríguez que se encuentran en la colección.

11. Para una historia de impresoras ópticas hogareñas o de bajo presupuesto y su rol en el cine de vanguardia estadounidense, sugerimos consultar Powers (2018).

conservado en nitrato y otro reducido de la colección Peña Rodríguez, es el de la posición desplazada de la imagen en el fotograma. En este caso la imagen de la reducción se encuentra torcida y, peor aún, está mutilada, ya que no se fotografiaron la totalidad de los ornamentos que rodean el título. Podemos además ver información visual que no estaba presente en el cuadro original: precisamente, podemos vislumbrar en el borde derecho del fotograma de la copia en 16 mm las perforaciones del nitrato original. Esto, a pesar de todo, no deja de ser interesante e importante ya que aporta datos y se configura como un indicio acerca de cómo era la copia original y a qué generación pertenecía.

Algunos de los problemas causados en las copias generadas mediante impresoras ópticas son el aumento de contraste, el aumento de grano aparente y la generación de resplandor. Podemos visualizar algunos de estos defectos en el internegativo en 16 mm de *La chica de la calle Florida* (José A. Ferreyra, 1922), y compararlos con la copia de proyección

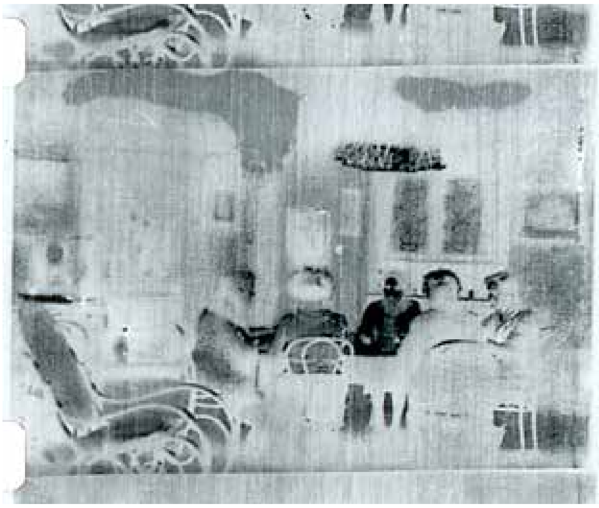


Dos películas de Casa Lepage de Max Glücksmann, una en 35 mm nitrato y otra en 16 mm acetato.
— ID 04

conservada en nitrato de *La vuelta al bulín* (José A. Ferreyra, 1926). Estas problemáticas son causadas principalmente por un pobre diseño de lente. Si bien en impresoras ópticas de última generación estos problemas ya han sido solucionados (National Film Preservation Foundation, 2004), podemos apreciar estos efectos en varias de las copias de la colección. Cuando la película original no es limpiada adecuadamente también podemos ver, como en varios internegativos de la colección, polvillo y todo tipo de manchas que terminan siendo copiadas al duplicado.

Otro caso de una imagen desplazada del cuadro y mutilada es el de la película italiana *Flor de sombra* (Carmine Gallone, 1921), aquí comparada con intertítulos similares de una copia en nitrato de *Amalia*. Analizando estas mutilaciones, surgió la siguiente explicación como posible causa: "Si bien la imagen de 16 mm es simétrica con la línea central de la película, la imagen en la película de 35 mm se encuentra descentrada con respecto a la línea central para proveer espacio suficiente a fin de acomodar la banda sonora. Dado este hecho, el sistema óptico dentro la maquinaria de reducción será simétricamente



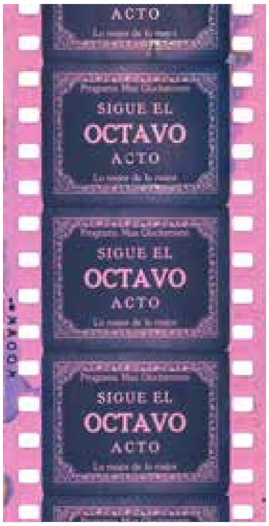


Dos películas de José A. Ferreyra: *La vuelta al bulín* y *La chica de la calle Florida* — ID 52

localizado a la línea central de cada área de imagen, pero no será simétrica con respecto a la ventanilla de la película de 35 mm” (Wheeler, 1958, pp. 291-292). El área de la imagen en películas de 16 mm es siempre simétrica a la línea central, no así en imagenes de 35 mm filmadas con ventanillas sonoras. Podría ocurrir entonces que el mecanismo de registro de imagen de la impresora estuviera configurado para registrar formatos sonoros en 35 mm y por ende descentrado con respecto al centro de las imágenes en 35 mm filmadas con ventanillas abiertas o de la época muda que sí son simétricas a la línea central.

Hay una serie de problemas adicionales generados por errores en el mecanismo de impresión. En el positivo de *Hasta después de muerta* podemos ver cómo en los bordes superiores e inferiores del cuadro hay una sobreimpresión: el borde del fotograma anterior se encuentra sobreimpreso sobre el fotograma. Quizá se trate más bien de una doble línea de cuadro (Cherchi Usai, 1994).

Intertítulos en *Amalia* y *Flor de sombra.* — ID 12

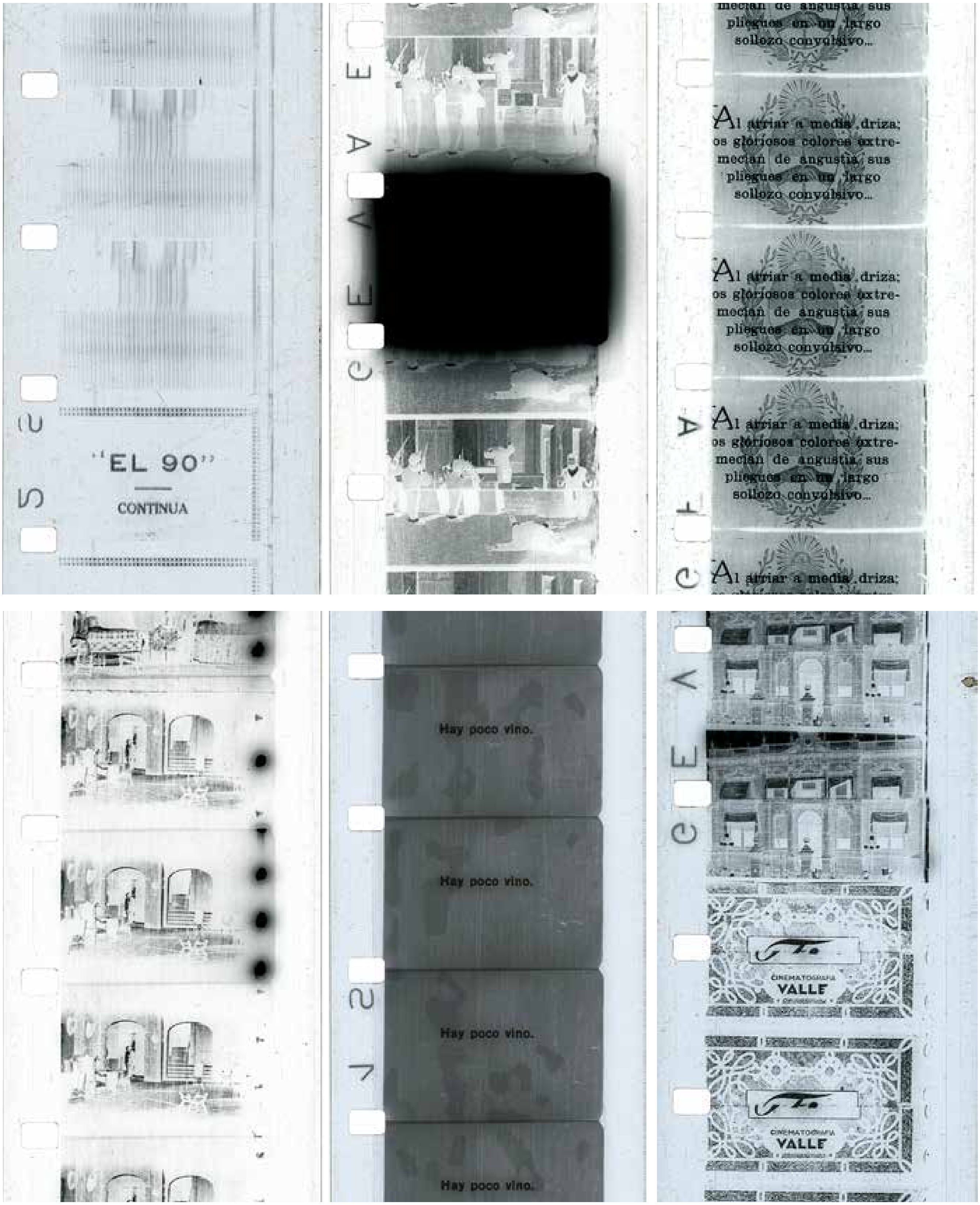




En el intertítulo que anuncia el final de un acto de la película *El 90* (Luis Moglia Barth, 1928), se puede notar que dos fotogramas fueron copiados mientras se encontraban en movimiento: parecería que el mecanismo de cámara de la copiadora no estuviera correctamente sincronizado con el mecanismo de proyección.

Algunas copias, como *Dios y la Patria* (Nelo Cosimi, 1931), contienen secuencias en las que la posición de la imagen del cuadro varía en cada fotograma. Al reproducir la copia, esta imperfección resalta con mayor intensidad ya que la variación genera un significativo efecto de vibración. Esta falta pudo haber sido causada por un error en el mecanismo de arrastre de la impresora.

Otro problema persistente en los duplicados es la aparición de un fotograma velado seguido por imágenes fuera de cuadro. Tenemos el ejemplo de *El 90*, donde, luego de un fotograma velado, vemos que la imagen en el fotograma siguiente se encuentra fuera de cuadro. Parecería que el mecanismo de registro de la impresora óptica se hubiera trabado (por ende, el fotograma velado) durante un breve período y que luego continuó


"EL 90"
CONTINUA
Al arriar a media driza;
os gloriosos colores extre-
mecían de angustia sus
pliegues en un largo
sollozo convulsivo...
Hay poco vino.
CINEMATOGRAFIA
VALLE

< En página anterior, arriba, fotogramas de *El 90* (izq. y centro) y *Dios y la Patria* (der.). Abajo, fotogramas de *Bajo la mirada de Dios*, *La chica de la calle Florida* y *Actualidades Valle*.

>
— ID 43

registrando pero con las imágenes del mecanismo de proyección fuera de cuadro. En el ejemplo citado, la imagen vuelve a entrar en cuadro luego de alrededor de cien fotogramas: probablemente luego de que el operador reencuadrara la imagen.

A partir de otros ejemplos podemos observar casos en los que características específicas de las copias originales en nitrato se ven reflejadas en las reducciones. En *Bajo la mirada de Dios* (Edmo Cominetti, 1926), una lesión de la película original provocada por el piñón de un proyector, luego un error en el sistema de arrastre durante la proyección. En un intertítulo del mismo film y en *La chica de la calle Florida*, manchas de deterioro características del nitrato. Finalmente vemos un empalme de la copia original de nitrato impreso en una copia de un *Actualidades Valle*, n° 323 (1926, Vallefilm).[12]

⁜

BIBLIOGRAFÍA

Arnau Cardona, Rosa y Gallego Christensen, Jennifer (2001). “Detección generacional a partir de las lesiones, defectos y características de los equipos de filmación y reproducción”, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Barrios Barón, Carlos (1995). *Pioneros del cine en la Argentina*, Buenos Aires, edición del autor.

Cherchi Usai (1994). *Burning Passions*, Londres, British Film Institute.

Félix-Didier, Paula y Peña, Fernando Martín (Coordinadores). (2009). *Colección Mosaico Criollo: Primera antología del cine mudo argentino* [DVD], Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Kozak, Daniela (4/7/2018). “Metrópolis: a diez años de uno de los hallazgos más resonantes de la historia del cine”, en *Infobae*. Recuperado de https://www.infobae.com.

National Film Preservation Foundation (2004). *The Film Preservation Guide: The Basics for Archive, Libraries, and Museums*, San Francisco, National Film Preservation Foundation.

Peña, Fernando Martín (2011). *Metrópolis*, Buenos Aires, Fan Ediciones.

Paul Read y Mark-Paul Meyer (2000). *Restoration of Motion Picture Film*, Oxford, Butterworth-Heinemann.

Powers, John (2018). “A DIY Come-On: A History of Optical Printing in Avant-Garde Cinema”, en *Cinema Journal*, 57(4), 71-95.

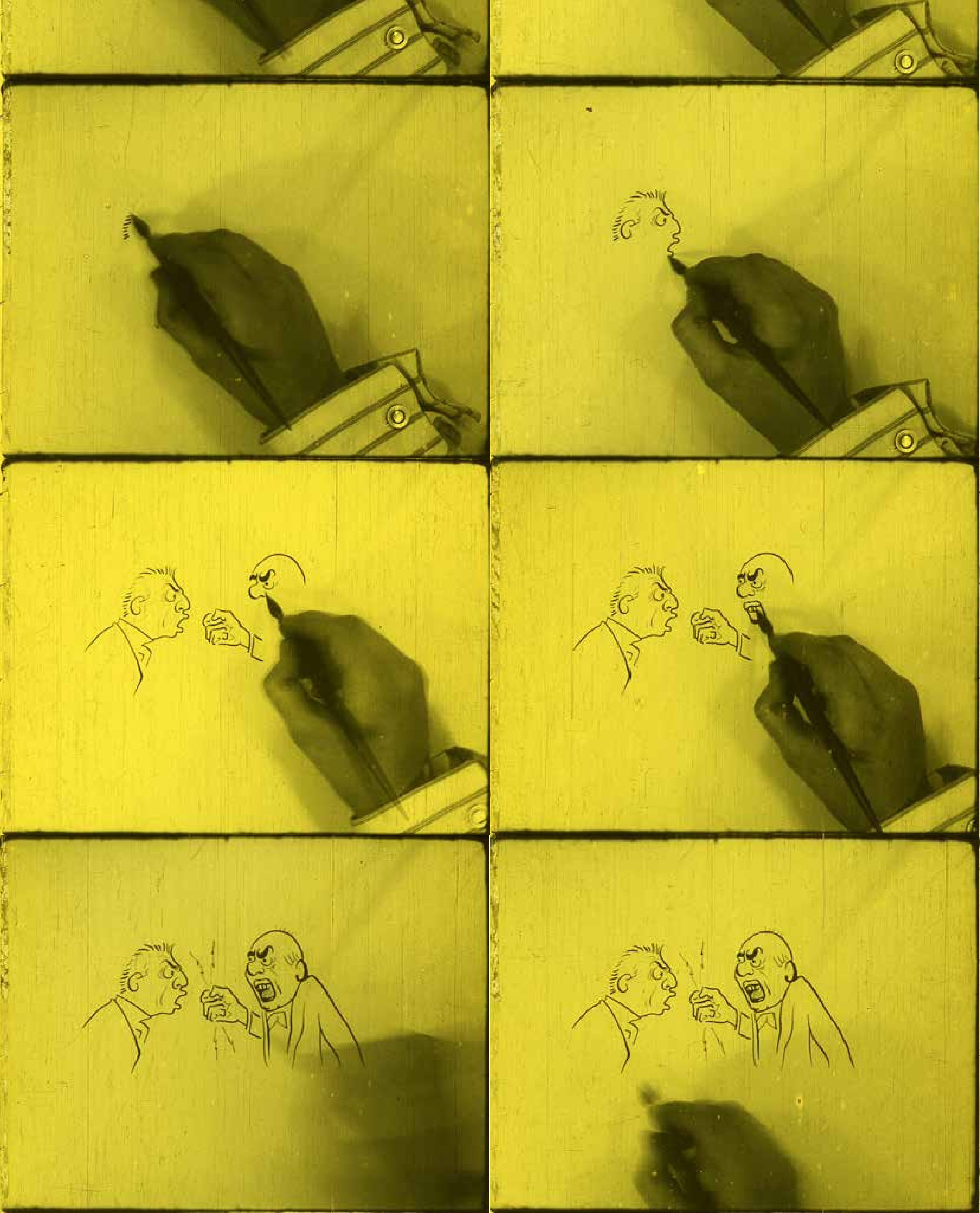
Vieites, Mary, Félix-Didier, Paula y Peña, Fernando Martín (2009). *Colección Mosaico Criollo: Primera antología del cine mudo argentino*, Buenos Aires, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

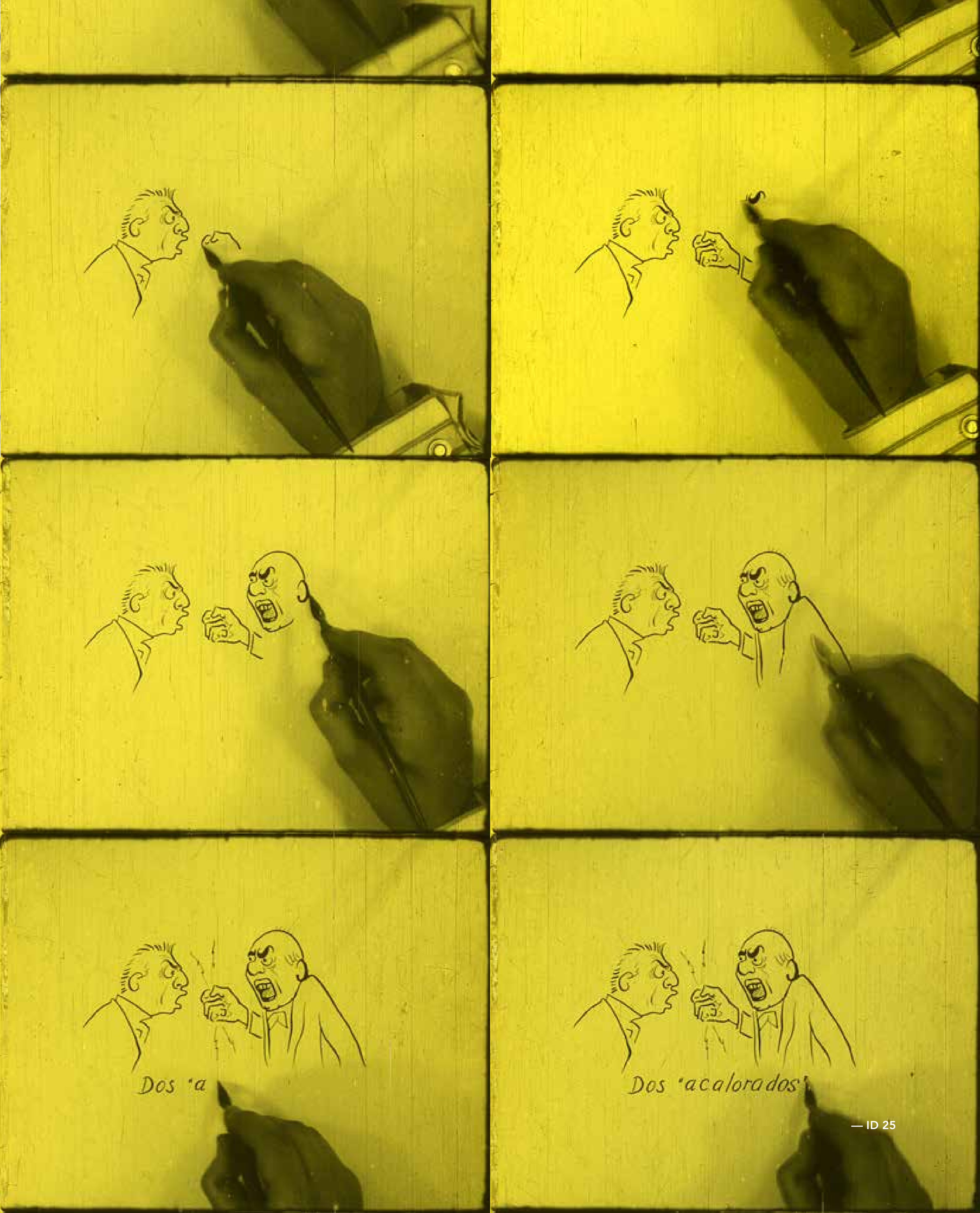
Volkmann, Herbert (1965). *Film Preservation: A Report of the Preservation Committee of the International Federation of Film Archives*, Londres, National Film Archive.

Wheeler, Leslie J. (1953). *Principles of Cinematography: A Handbook of Motion Picture Technology*, Londres, Fountain Press.

12. Para obtener descripciones detalladas de lesiones, defectos, así como de características de los equipos de filmación y reproducción, sugerimos consultar Cardona y Gallego Christensen (2001).

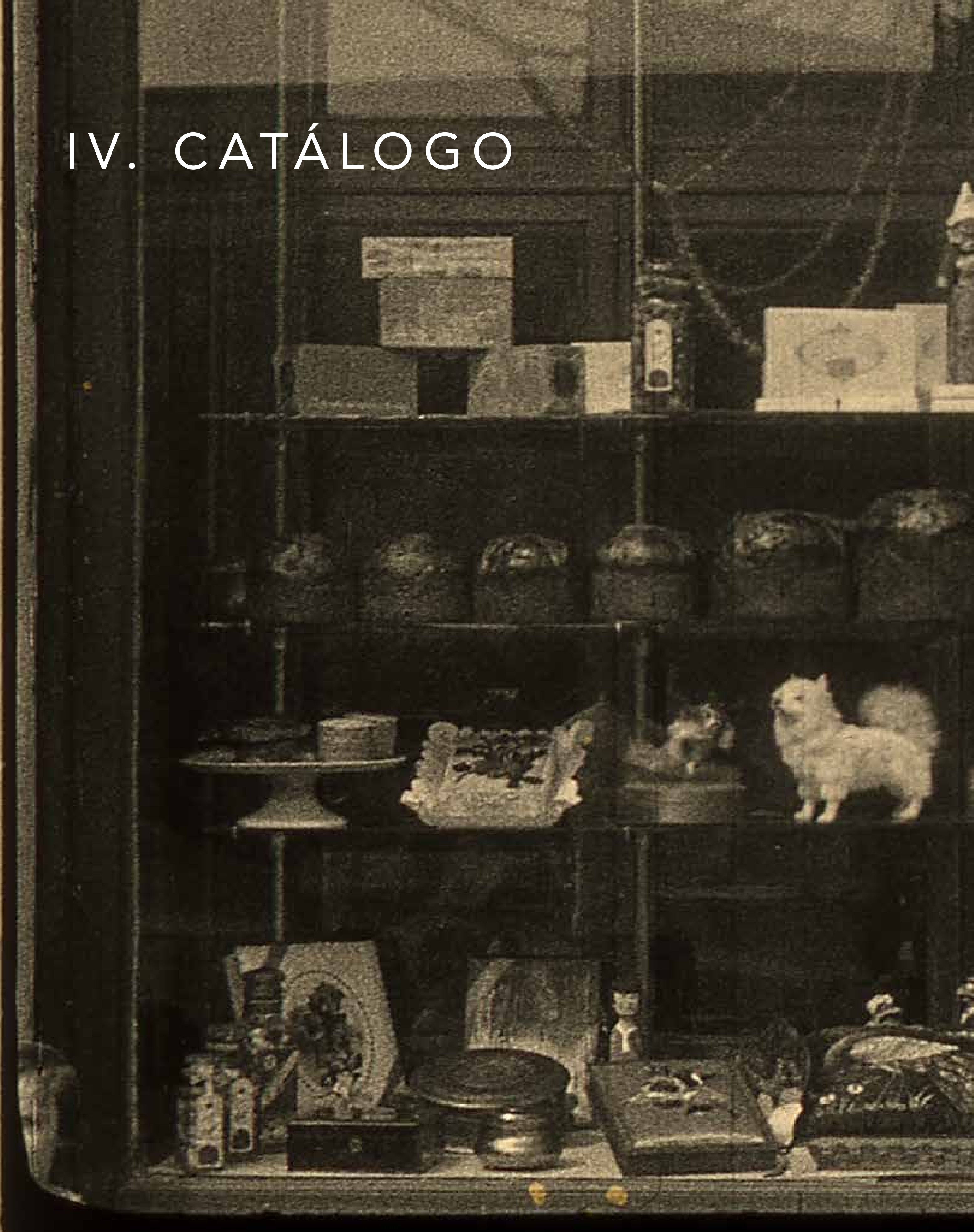






— ID 25

IV. CATÁLOGO





— ID 66

Sin identificar: material inflamable

CAROLINA CAPPA

"No podemos excluir la posibilidad de que, muy pronto, la investigación de los vestigios cinematográficos de hoy sea una tarea digna de un arqueólogo: los diez primeros años del cine se han convertido en 'la época de los fragmentos'."

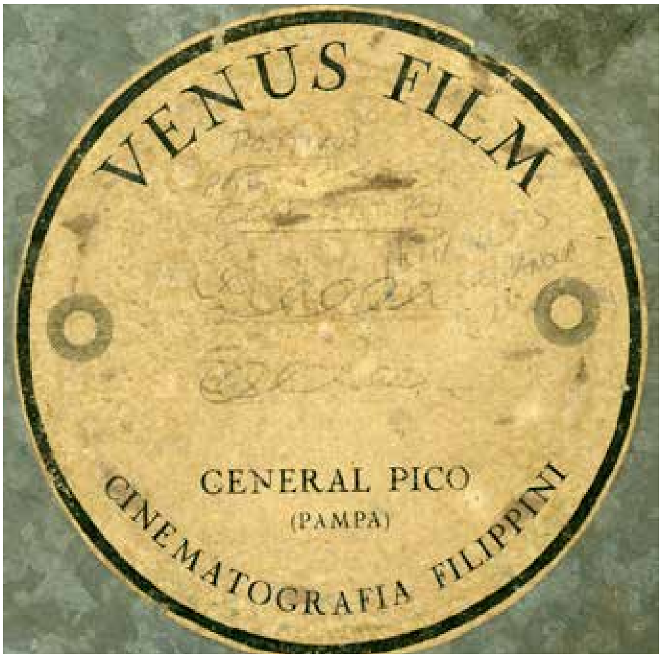
Roman Jakobson, 1933,
citado por André Gaudreault

Sobrevive muy poca información de la mayoría de los documentos audiovisuales que incluimos en este catálogo. Lo que podemos llegar a saber de ellos a partir de fuentes primarias es poco o incurre en contradicciones, sus historias archivísticas están incompletas y su presencia como parte de una historia del cine argentino ha sido desatendida. De allí la novedad, pero también el riesgo, del trabajo que aquí presentamos.

La ausencia de información sobre estos documentos audiovisuales se debe a varios motivos. En primer lugar, porque pocos han tenido estreno comercial. Sólo se han estrenado o distribuido en cines argentinos *Amalia*, *La mosca y sus peligros*, *Historia de un gaucho viejo*, *El último centauro*, *Entre los hielos de las Islas Orcadas*, *Muñequita porteña*, los episodios de Film Revista Valle y las películas producidas por la Pathé Frères. Su circulación supone la aparición en periódicos de la época durante su estreno, ya sea en publicidades o críticas, como ocasionalmente en catálogos de distribución. El resto de los materiales, cercano al 85% de los publicados aquí, pertenecen a una esfera de distribución completamente distinta a la comercial: actualidades cinematográficas exhibidas como intervalos entre las películas "grandes" o como prólogo –pero excepcionalmente anunciadas–, registros de eventos sociales, películas para ser exhibidas en escuelas, películas para ser exhibidas en ferias o congresos, películas para ser exhibidas en ámbitos religiosos, películas de la esfera familiar. Son documentos que se han visto en espacios distintos a la sala cinematográfica tradicional y que de algún modo por eso mismo han sido apartados de las narraciones históricas del período.

En segundo lugar, como proféticamente anunciaba Jakobson en 1933 y retoma Gaudreault en los años 90, porque los documentos han sobrevivido fragmentados. Pequeñas partes sin títulos o intertítulos, sin créditos ni otro contenido que refiera a su autoría. Con algo de suerte, algunos de ellos conservan información en los envases originales. Pero muchos otros no presentan ninguna pista y suelen almacenarse en los archivos durante largo tiempo con alguna información atribuida del tipo "sin identificar",









Etiquetas originales de las películas presentes en catálogo

o en el caso de los materiales en soporte nitrato, la advertencia de “material inflamable”. Aun así, estamos convencidos de que estos materiales abandonados tienen mucho para contarnos del cine de los primeros tiempos, de sus modos de producción y sus intenciones discursivas.

La identificación de una película es una de las tareas fundamentales dentro de un archivo audiovisual. Su resultado promueve los procesos técnicos de clasificación para su conservación y las posibilidades de investigación y restauración; en definitiva, el acceso, el fin último de todo archivo. Pero este acceso se logra no sólo abriendo los depósitos o subiendo todo su acervo digitalizado a YouTube, sino a partir de su correcta catalogación. ¿Cuántas obras y autores permanecen correctamente almacenados en una estantería en un archivo pero “perdidos” por su falta o incorrecta identificación, ergo acceso, a ellos? En lugar de hablar de películas “perdidas”, deberíamos comenzar a hablar de películas “mal identificadas”. Es muy cercano el caso de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927): el documento se conservaba hace mucho tiempo en el Museo del Cine correctamente bajo este título, pero nadie había identificado que se trataba de *otra* versión más completa.



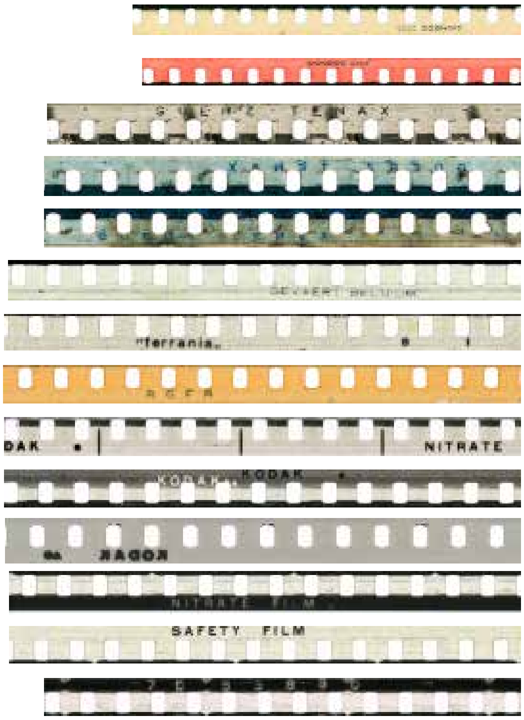
Inspección e identificación de materiales al momento de ingreso al archivo.

Ahora bien, ¿qué sucede cuándo la información del material, o de fuentes primarias, o de documentos complementarios, es inexistente? La identificación de este tipo de piezas se transforma tanto en un trabajo de catalogación como en uno de investigación. Debemos desmenuzar la mayor cantidad posible de información que nos pueda ofrecer el material: sus huellas de reproducción, sus marcas, sus errores. Trazar luego los cruces entre las características técnicas, la descripción de contenido y las fuentes externas que existiesen. Construir hipótesis. Y entonces atribuir información a través de un lenguaje normalizado. Pues la archivística es, además, la disciplina a través de la cual debemos compartir, de la forma más general posible, la heterogeneidad del lenguaje y sus prácticas. Se trata de una tarea muy lenta y propensa a equivocaciones. De allí que la catalogación de este tipo de materiales sea un proceso continuo, y desde ya esperamos que esta publicación produzca modificaciones, ampliaciones o rectificaciones a partir de la relectura de investigadores, historiadores y público en general. Siguiendo a Gaudreault (1992), “hacer juicios definitivos sobre un período es, de algún modo, retirarlo de la lista de objetos dignos de investigación”.

NOMBRAR

El catálogo está constituido por una serie de datos de diversa naturaleza: algunos certeros y confirmados por el propio material; otros inciertos, incompletos o inexistentes. En la archivística, a diferencia de otras disciplinas de las ciencias humanas, es fundamental dar cuenta de la diferencia entre un dato verdadero y otro que presenta dudas. De allí la necesidad de un vocabulario controlado (en este caso el propiciado por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos en sus *Reglas de Catalogación*) y la importancia de ciertas marcas que adviertan incertidumbre.

Uno de los códigos más importantes para la lectura del catálogo es el uso de los corchetes: se trata de información atribuida por el archivista que no ha podido ser confirmada completamente. Por ejemplo, una situación habitual es la ausencia de títulos en los materiales. Un título será atribuido y se inscribirá entre corchetes ([título]) cuando el documento no lo contenga en el material, ya sea porque el documento nunca lo tuvo (por ejemplo, una película familiar) o porque el fragmento del título ha sido eliminado, cuando el título figure en el envase pero no en el material, o cuando se sospeche que el material puede pertenecer a una determinada obra a través de la confirmación de los indicios del contenido. Si el país de producción, año o autores involucrados tampoco pueden confirmarse con seguridad, también se utilizarán los corchetes.



Marcas marginales de distintos fabricantes

Del mismo modo sucederá con las fechas de producción. Dado que la mayoría de nuestros documentos no ha tenido estreno comercial, sólo podremos asignar un año de realización por el contenido o por las características del material. Este último es el caso más frecuente: algunos fabricantes como Eastman Kodak o Pathé han establecido códigos para la identificación de la producción de la película virgen. Gracias a esto contamos con las marcas marginales de los materiales como valiosísima fuente de información para la asignación de fechas. Es importante advertir que el material virgen, en especial en un período de cierta inestabilidad industrial como este, no necesariamente se utilizaba para los rodajes en el mismo año en que había sido fabricado. Por tanto, la asignación de fechas por marca marginal es siempre aproximada, ya que nos indica claramente las fechas tope de antigüedad del film pero no el momento preciso de su realización. Existieron otros fabricantes que no insertaban códigos a los materiales que producían; en estos casos la asignación debe establecerse a través de otras características técnicas: por ejemplo, el tipo de ventanilla proporciona información valiosa al momento de identificar documentos de la década de 1910; la variación en la relación de aspecto de los primeros documentos sonoros, o la introducción de materiales de duplicación para hacer efectos en el copiado, permite identificar documentos de la década de 1930. Algunas de estas especificidades fueron revisadas en el capítulo sobre identificación de materiales, dando cuenta de la importancia de la identificación técnica y su contextualización histórica para describir correctamente un documento fílmico.

Un caso que ha evidenciado la problemática de la catalogación ha sido el de *Muñequita porteña*, de José Agustín Ferreyra, considerada el primer largometraje sonoro (sistema de discos Vitaphone) de Argentina. La película fue restaurada en el 2017 por el Museo del Cine bajo la coordinación de Andrés Levinson. El proceso de restauración implicó la reconstrucción del metraje original a partir de dos contenedores distintos: un negativo original montado conservado en soporte nitrato, incompleto, y una copia completa en video magnético, formato VHS. Históricamente la película se conoció como *Muñequitas porteñas*, en plural, a partir de diversas publicaciones en la prensa e incluso un afiche original que se preserva en el Área de Conservación del Museo del Cine. El propio material en nitrato posee colas de seguridad originales con indicaciones del título en plural. Sin embargo, el único documento audiovisual completo que incluye título y créditos es la copia en video magnético: allí la muñequita es singular. También se hace mención a este





El título de *Muñequita porteña* según la copia conservada en video magnético (arriba) y la cola de seguridad del nitrato original (derecha).

título en algunas otras críticas que se hicieron durante el estreno de la película en 1931. El porqué de estas versiones es aún un misterio. Levinson construyó la hipótesis de un título de trabajo en plural frente al título definitivo para su estreno en singular. El modo en el que la mención del título en plural se ha repetido a través de los tiempos, de historiador en historiador y sin ponerlo en cuestionamiento, es un claro ejemplo de cómo una información no verificada puede producir una falsa narración de la historia.

SOBRE LOS ROLES Y LOS GÉNEROS

"Pionero y maestro de cinematografistas, la labor de Py abarcó las más diversas facetas que intervienen en el complejo séptimo arte: filmación, dirección, revelado, copia, montaje y aun mecánica y proyección." La definición que hace Carlos Barrios Barón (1962) de Eugenio Py es ejemplificadora de un modo de entender la participación en la realización de películas en el cine de los primeros tiempos de un modo muy diferente al que concebimos hoy. Como hemos visto, se trataba de un momento que tendía a la artesanalidad y experimentación, muy lejos de la construcción industrial estratificada de roles en un equipo de trabajo formal. El "cinematografista" lo hacía todo. Acaso hoy podríamos llamar a este personaje un "realizador", un "autor", un "artista audiovisual". Pero sin dudas nombrarlo como "director", tal como lo concebimos industrialmente hoy, sería limitar su amplitud creativa.

Introducir términos contemporáneos o incluso términos archivísticamente controlados para nombrar funciones que ya no existen o se han transformado notablemente resulta una acción que puede provocar interpretaciones erróneas de los documentos. Hemos, por ello, optado por trazar puentes entre el pasado y el presente: no utilizamos términos normalizados pero tampoco aquellos que sólo un lector especializado en el período pueda comprender. En el Glosario incluimos, entonces, algunas de las menciones de época de estos roles, rastreadas en todos los casos a partir de publicaciones periódicas.





Algunas formas de nombrar los roles en la época
— ID 34
— ID 48

Algo similar sucede con los géneros. Las formas del discurso audiovisual durante esta época estuvieron en gran medida determinadas por las limitaciones y potencialidades de la tecnología, tal como recorrimos en el libro. En el campo de la no ficción, algunas de estas formas específicas, como las Vistas, han desaparecido como obras autónomas; otras, como las Actualidades, se han transformado hasta convertirse en los noticieros cinematográficos y/o televisivos; otras han persistido con pocas modificaciones, como las Películas de viaje o las Películas familiares. Hemos establecido, entonces, categorías específicas del período estudiado que nacieron tanto del análisis de las formas discursivas de las películas incluidas como de la comparación con investigaciones similares sobre el período, en especial los trabajos de Richard Abel, *Encyclopedia of Early Cinema*, la *Filmographie des "vues" tournées au Québec au temps du muet* y el *Progetto Turconi*. En el caso de la no ficción, ha sido muy rico el modo en que estos fueron nombrados durante la época pues solían incluirse rasgos temáticos propios de un momento formativo de la identidad narrativa local. De allí que decidimos tomar las menciones que realizó Lucio Mafud en su libro *La imagen ausente*. *El cine mudo argentino en publicaciones gráficas*. *Catálogo*. *El cine de ficción (1914-1923)*, quien a su vez las ha obtenido de las publicaciones periódicas donde se anunciaban los estrenos de las películas.

LECTURA DEL CATÁLOGO DE DOCUMENTOS FÍLMICOS

Los documentos están listados cronológicamente a fin de facilitar una lectura comparada de las transformaciones a lo largo de los años. Los materiales tienen intertítulos o títulos en idioma español, excepto se indique lo contrario. Del mismo modo, todos tienen ventanilla de formato mudo, excepto se indique lo contrario.

La duración de los documentos está referida a través de la notación de longitud (en metros) de los rollos. Se ha evitado la mención a su duración ya que, como hemos visto, es muy difícil verificar la velocidad de reproducción de los documentos pertenecientes al período silente y la asignación fija de una velocidad modificaría notablemente su extensión. Por ejemplo, un documento de 50 metros de longitud equivaldría a 2 min. 43 seg. de duración si se lo reproduce a 16 fotogramas por segundo, a 2 min. 25 seg. si se reproduce a 18 fps o a 1 min. 49 seg. si se reproduce a 24 fps.

La descripción del contenido se presenta como aproximación y no como catalogación completa. Fue obtenida, principalmente, a partir de indicios incluidos en el contenido visible o en los intertítulos. Esto se debe a que, en la mayoría de los casos, los documentos han sido inspeccionados manualmente dado que su proyección es improcedente y que pocos han sido digitalizados en escáneres especializados que permitan la reproducción de la imagen en movimiento.

Las fichas catalográficas se presentan en cuatro secciones:

i) identificación y descripción del contenido: Número de identificación (ID). Título (título atribuido entre corchetes; título traducido precedido del =). País de producción, año. Equipo de realización e intérpretes. Género. Descripción de contenido.

ii) descripción física de los materiales: Paso, soporte, tipo de material, tipo de sonido, cantidad de rollos, longitud, integridad. Sistema de color. Si hubiera más de un material por cada título/obra, se identificarán por separado.

iii) nota archivística: observación realizada por el archivista que contiene información producto de la experiencia de identificación, investigación y proceso de trabajo, y que no ha podido ser contenida en ningún otro campo de descripción. Incluye campo de procedencia.

iv) nota de preservación: mención a los procedimientos de restauración, digitalización, duplicación o conservación que se hayan realizado sobre los materiales.

※

BIBLIOGRAFÍA

Abel, Richard (ed.) (2005). *Encyclopedia of Early Cinema*, Routledge.

Barrios Barón, Carlos (1962). “Primer cinematografista profesional en la Argentina”, en *Revista Lyra*, año XX, n° 186-188.

FIAF (1998). *Reglas de catalogación de la FIAF para archivos fílmicos*, México, Filmoteca UNAM.

Gaudreault, André (1992). “Por una reconstrucción del desarrollo de las ‘formas artísticas del cine’”, en *Archivos de la Filmoteca*, año IV, n° 13.

GRAFICS (2006). *Filmographie des “vues” tournées au Québec au temps du muet (1897-1930).* http://cri.histart.umontreal.ca/grafics/fr/filmo/default.asp.

Jakobson, Roman, “Úpadek filmu?”, publicado originalmente en checo en 1933 y traducido al francés como “Décadence du cinema?”, en *Questions du poétique*, 1973, citado por Gaudreault, André (1992).

Mafud, Lucio (2016). *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923)*, Buenos Aires, Editorial Teseo.

Progetto Turconi (1895-1944). Disponible en http://www.cinetecadelfriuli.org/progettoturconi/default.html

>
— ID 06



Catálogo de documentos fílmicos

01. [SALIDA DE LA FÁBRICA DE CIGARRILLOS "LA SIN BOMBO"]

Argentina, [1904-11]

Autor desconocido

Vistas

Vista de la salida de la fábrica de cigarrillos y tabacos "La Sin Bombo", una de las más antiguas de Argentina. Patrones, trabajadoras y trabajadores. Al final una escena de las trabajadoras bailando frente a cámara.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 91 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. La fecha aproximada fue atribuida: por las características de las perforaciones y de la ventanilla; por la información obtenida en Butera, Alejandro, *Pioneros del tabaco. Los fabricantes de cigarrillos en la Argentina 1850-1920*; por la conversación mantenida con el Sr. Butera, quien agregó que las primeras publicidades de la fábrica, las mismas que se ven en las imágenes, fueron publicadas en *Caras y Caretas* a principios de 1904 y que la fábrica "La Sin Bombo", como tal, dejó de existir en 1911. No obstante, continuamos sin poder determinar una fecha exacta. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 18, 24-25, 40, 41, 52

02. [GRAN CAZA DEL HIPOPÓTAMO EN EL ALTO NILO, UNA = UNE GRANDE CHASSE À L'HIPPOPOTAME SUR LE HAUT NIL]

Francia, 1910

Machin, Alfred (realización); Machin, Alfred (fotografía); Doux, Julien (fotografía); Pathé Frères (casa productora)

Documental

"Cuando han detectado a estos animales grandes, los nativos se zambullen al agua y los doblan hacia los cazadores. Inmediatamente se produce una gran estampida y las enormes cabezas emergen del agua. Los cazadores disparan y los nativos, con agua hasta el cuello, se apoderan del animal muerto y lo arrastran a la orilla." (extraído de Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 160 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido rojo (1)

— El material no tiene créditos. No obstante, la descripción de los intertítulos coincide con la descripción de la película según Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, por lo que se ha decidido atribuir el título, la fecha y los créditos según dicha fuente. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

03. [ELECCIONES ARGENTINAS 1910-11]

Argentina, [1910-11]

[Casa Lepage de Max Glücksmann] (casa productora)

Vistas

Registro de una jornada electoral. Multitud de hombres a pie y a caballo transitan por calles de tierra en dirección a las urnas. Podría tratarse de suburbios de Buenos Aires o Rosario. Una orquesta acompaña a los electores. Los niños miran a cámara. El recinto de votación al aire libre, en tiempos donde aún el voto no era secreto. La sombra de un camarógrafo se hace visible registrando el lugar a través de un movimiento de cámara panorámico.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 121 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue adjudicada gracias a la identificación realizada por Viviana Barry de los uniformes de la policía que pertenecerían a los años 1910 y/o 1911. La etiqueta del envase original indica el nombre de la casa productora y las direcciones de sus sucursales: tres en Buenos Aires (calle Bolívar 375, casa matriz de 1892; calle Victoria 637; Avenida de Mayo 638) y una en Rosario. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 40, 42, 43, 52, 228-229

04. BODAS DE PLATA DE LOS ESPOSOS DR. ANTONIO N. PIRÁN Y SEÑORA EMILIA A. MOUTIER; INAUGURACIÓN DE LA IGLESIA DONADA POR EL DOCTOR PIRÁN AL PUEBLO DE PIRÁN

Argentina, 1910-11

Casa Lepage de Max Glücksmann (casa productora)

Eventos sociales

Dos registros de eventos vinculados a la familia Mountier-Pirán. El primero, los festejos en homenaje al matrimonio entre Emilia Mountier y Antonio Pirán, el 5 de marzo de 1910. Multitud de mujeres pasean por un parque; desfile de caballos y grupos de trabajadores. El segundo, inauguración de una iglesia en el pueblo de Pirán, el 5 de marzo de 1911. Salida de misa; multitud de niños, mujeres y hombres, autoridades y habitantes del pueblo.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 183 m, 1 rollo

Virado azul, virado naranja (8)

— Fondo Museo del Cine.

— Preservada por el Museo del Cine en colaboración con UNESCO y Casa Villa Ocampo, 2015. Digitalizado en Cinecolor, 2015 y Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 38, 39, 50-52, 173

05. [FESTEJOS DEL 9 DE JULIO DE 1911 – LA PLATA]

Argentina, [1911]

Autor desconocido

Vistas

Actos conmemorativos en la ciudad de La Plata. Desfile militar, de autoridades y de alumnos de instituciones religiosas.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 370 m, 4 rollos

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. La información fue atribuida por la etiqueta y notas dentro de los envases originales. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 131

06. [RECUERDOS DE BUENOS AIRES, PADRES MERCEDARIOS. IGLESIA NTRA. SRA. DE BUENOS AIRES. VII CENTENARIO DE LA ORDEN. 1911-1918]

Argentina, 1911-18

Autor desconocido

Película Religiosa

Registro de dos vistas de celebraciones de la Orden de los Padres Mercedarios. 1ª) Colocación de la piedra fundamental del templo Ntra. Sra. de Buenos Aires, el 3 de diciembre de 1911. 2ª) Celebración del VII Centenario de la Orden, el 10 de agosto y el 24 de septiembre de 1918.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 305 m, 2 rollos

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. La información fue atribuida por notas manuscritas en la cola de seguridad. Fondo Museo del Cine.

Pág. 163, 189

07. ENTRE LOS PÁJAROS MARINOS "LAS GAVIOTAS" = MOUETTES ET GOÉLANDS

Francia, 1912

Pike, Oliver G. (dirección); Pathé Frères (casa productora); Casa Lepage de Max Glücksmann (distribución)

Divulgación Científica

"Las gaviotas, esos pájaros marinos que son alegría de los navegantes, descansan sobre las rocas escarpadas de las costas luego de sus largos paseos aéreos. Allí viven en armonía con los lobos y se divierten juntos en los tranquilos arroyos protegidos de los vientos del mar, donde también construyen sus nidos. Como la mayoría de los pájaros, la hembra de la gaviota se dedica gentilmente a sus crías. Pero tiene ella la imprudencia de ausentarse por unos instantes en los que un merodeador poco delicado saquea la comida que ha amasado. ¡Hay que ver cómo, a su regreso, la gaviota madre manifiesta su decepción! Para ser buenas madres, las hembras de estas aves marinas no son menos coquetas, y las gaviotas de cabeza negra y las gaviotas patiamarillas, de las cuales vemos aquí algunos ejemplares bonitos, mantienen su plumaje mediante lavados frecuentes, durante los cuales podemos sorprenderlas con toda la elegancia de sus actitudes." (extraído de Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 167 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido rojo (2), teñido amarillo (1, 2)

— Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 107, 215

08. EXCURSIÓN AL PAÍS DE LOS CRUSTÁCEOS, UNA = LES HÔTES DE LA MER 13E SÉRIE - UNE PROMENADE CHEZ LES CRUSTACÉS

Francia, 1912

Pathé Frères (casa productora); Casa Lepage de Max Glücksmann (distribución)

Divulgación Científica

"Nuestra serie sobre los anfitriones del mar continúa con un interesante estudio sobre crustáceos. Aquí vemos al cangrejo araña de formas apocalípticas, una especie de cangrejo que está cubierto de algas marinas y conchas para disimular su presencia en medio de las rocas; una variedad de cangrejos gigantes: la cabra; un cangrejo que se entierra: doripe lanata. Los cangrejos viven en tribus, se alimentan de todos los restos de los animales y los vemos disputando ferozmente el botín que les servirá de alimento. Aquí vemos a las langostas, elegantes, finas y rápidas junto a sus pesados vecinos los cangrejos, que viven en los mismos parajes pero que no simpatizan con ellas." (extraído de Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 137 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido rojo (1), teñido amarillo (1)

— Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

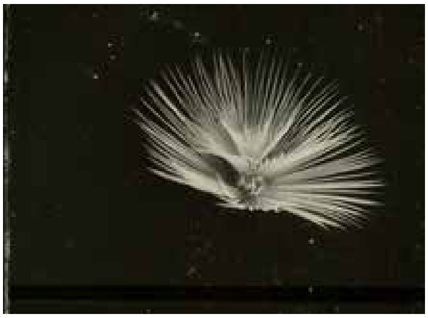
09. FLOR VIVIENTE QUE ENCIERRA EL MAR, LA = LES HÔTES DE LA MER 11E SÉRIE - LA FLORE VIVANTE DES MERS

Francia, 1912

Pathé Frères (casa productora); Casa Lepage de Max Glücksmann (distribución)

Divulgación Científica

"La fauna submarina contiene muchos sujetos que podrían llamarse acertadamente "flores marinas": aquí veremos el espirógrafo decorativo; las serpientes marinas con tentáculos de mil ojos, las extrañas axidias, la pennatula con la apariencia de una hoja viva y las anémonas de mar, esas admirables flores vivientes que cubren, por billones, el fondo de los mares." (extraído de



Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 91 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido rojo (1)

— Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 107

10. [MEDUSAS, LAS]

Francia, [1912?]

Pathé Frères (casa productora); Casa Lepage de Max Glücksmann (distribución)

Divulgación Científica

Observación de medusas gelatinosas y transparentes que se mueven sigilosamente en un acuario.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 97 m, 1 rollo (incompleta)

Blanco y negro, teñido rojo (1)

— Podría tratarse de la película *Les Hôtes de la mer 6e série - Les Méduses*, perteneciente a la serie de películas de divulgación científica de Pathé Frères y que distribuía Max Glücksmann. Pero el material no tiene créditos, por lo que esa hipótesis no puede confirmarse. La fecha fue atribuida por la marca marginal. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

11. OCEANOGRAFÍA ENTRE LOS ECHINODERMES = CHEZ LES ÉCHINODERMES

Francia, 1912

Pathé Frères (casa productora); Casa Lepage de Max Glücksmann (distribución)

Divulgación Científica

"La estrella de mar y el erizo de mar nos ofrecen en esta película un tema de estudio de lo más interesante. Veremos cómo se mueve la estrella de mar por medio de varios cientos de ventosas móviles situadas debajo de cada uno de sus cinco brazos; cómo ataca al erizo de mar, una criatura espinosa con la apariencia de un castaño grande, que lo encierra por todos lados y lo sofoca en sus brazos. La batalla es caliente pero el erizo de mar no escapa a su enemigo y sólo quedan de él unos pocos restos sin forma." (extraído de Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 120 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido rojo (1)

— Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 107

12. AMALIA

Argentina, 1914

García Velloso, Enrique (dirección); Mármol, José (novela); Casa Lepage de Max Glücksmann (casa productora, laboratorio, estudio); Py, Eugenio (fotografía y cámara); Asociación del Divino Rostro (producción); Cantilo de Gallardo, Dalmira (escenografía); Mantels de Bruyn, Mercedes (escenografía); de Mitre, Angiolina Astengo (vestuario); de Mitre, Drago (vestuario)

Larreta y Quintana, Susana; García Lawson, Luis; Quintana, Jorge; de Bruyn, Lucía; Miguens, José; Aldao, Raquel; Acosta, Josefina (intérpretes)

Drama histórico

Escrita en 1851 por José Mármol, *Amalia* fue la primera novela argentina. Apareció por entregas en el periódico *La Semana* y fue un gran alegato en contra de Rosas, gobernador de Buenos Aires. En 1914 algunos de los hijos de las familias más

tradicionales del país deciden hacer una versión cinematográfica, convocando al exitoso dramaturgo Enrique García Velloso, quien realizó la adaptación y al empresario de cine Max Glücksmann, quien se ocupó de las cuestiones técnicas. El estreno fue en el Teatro Colón en una función de gala con fines benéficos para la Sociedad del Divino Rostro.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 2011 m, 8 rollos (incompleta)

Blanco y negro, teñido naranja (1), teñido rojo (3, 4, 5), teñido amarillo (1), teñido verde (1, 2), virado naranja (8), virado azul, teñido rojo (6) y virado azul combinados

— Los intertítulos de cambio de acto en los actos 3, 6 y 7 presentan marcas marginales de 1927 y 1928, por lo que el montaje de esta copia puede haber sido realizado para una exhibición posterior a su fecha de estreno. Fondo Museo del Cine.

— La copia nitrato original fue hallada por Roland Fustiñana en la década de 1960 en la Sociedad del Divino Rostro. Ingresó como parte del fondo del Museo del Cine en la década de 1980 de la mano de Jorge Miguel Couselo (primer director del Museo del Cine) y Guillermo Fernández Jurado (director del Museo en esos años). En 2015 el Museo del Cine realizó un proceso de reconstrucción y preservación de la película: de la copia en nitrato se obtuvo un internegativo color en poliéster y el metraje faltante se completó a partir de una copia en formato DVCam proveniente de reducciones a 16 mm blanco y negro realizadas antes de la década de 1980 en el laboratorio de Fernando Vigévano. La copia restaurada fue exhibida en el Teatro Colón en 2015, conmemorando el centenario de su estreno en el mismo recinto.

Pág. 42, 51, 75, 107, 148, 161, 170, 172, 174, 182, 217

13. SERPIENTE INOFENSIVA, UNA : LA CULEBRA = UN SERPENT INOFFENSIF, LA COULEUVRE

Francia, 1914

Pathé Frères (casa productora); Casa Lepage de Max Glücksmann (distribución)

Divulgación Científica

“La culebra frecuenta prados y bosques cercanos a los cursos de agua. Vemos cómo pierde su piel y podemos notar que sus escamas no son escamas sino secciones de piel formando anillos. La culebra se defiende y se apodera de su presa gracias a sus dientes afilados que no contienen veneno. Pone huevos del tamaño de los de las palomas en un agujero que hace especialmente. A veces se sube a los árboles para atacar a las aves jóvenes en sus nidos. Es buena nadadora y de vez en cuando se zambulle para pescar alimento. Incluso puede tragar un pez grande con un solo bocado.” (extraído de Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 152 m, 1 rollo

Pathécolor o coloreado por plantilla (stencil), teñido rojo (1), teñido azul (4), teñido naranja (7)

— El final de la película posee un intertítulo del Colegio Nacional Buenos Aires con marca marginal datada en 1922, siendo probable que dicha institución adquiriese esta copia en ese momento, coincidiendo con la presencia de Pablo Ducrós Hicken como estudiante. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Restaurada en 2019 por el Museo del Cine en colaboración con NUMAX. Exhibida en 2019 en la Fourth International Conference, *Colour in Film*, en el British Film Institute.

Pág. 66-69

14. VIDA DEL CORAZON, LA = LA VIE DU CŒUR

Francia, 1914

Pathé Frères (casa productora); Max Glücksmann Buenos Ayres (distribución)

Divulgación Científica

“Estudio muy curioso e interesante el que presentamos hoy sobre el sistema circulatorio de los seres vivos y, en particular, sobre el corazón, este órgano esencial de la vida, que, por una idea errónea, nuestros antepasados hicieron el centro de nuestros sentimientos. Con diagramas animados, maravillas de la precisión y la ciencia, hasta los experimentos más recientes y famosos en fisiología, como los realizados recientemente en la vida de los órganos fuera del cuerpo, todo está condensado en nuestra película única y sin precedentes, que, sin lugar a dudas, es el estudio fisiológico más perfecto y completo que haya aparecido en la cinematografía.” (extraído de Bousquet, Henri, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*)

35 mm, nitrato, diacetato, copia de imagen, silente, 183 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido rojo (1)

— Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 10-11, 158

15. [HOMENAJE A DON FÉLIX FRÍAS]

Argentina, [1916]

Cinematografía Nacional (casa productora)

Película Religiosa

Celebración homenaje a Félix Frías, político argentino y promotor del catolicismo, frente al Congreso de la Nación. Desfiles de niños y orquestas llevando banderas argentinas. Circulan autos y tranvías. En el cementerio se brinda un discurso mientras los scouts sostienen una corona con flores.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 110 m, 1 rollo

Blanco y negro

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 140 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

Pág. 154-155

16. DAY’S PLEASURE, A = DIA DE JUERGA, UN

Estados Unidos, 1919

Chaplin, Charles (dirección); Roland Totheroh (fotografía y cámara); First National Films (casa productora)

Chaplin, Charles (intérprete)

Comedia

Fragmento del film de Chaplin, en versión con intertítulos en español, música y ventanilla reducida. Escena en un barco, donde la orquesta interpreta música, los pasajeros bailan y también así la embarcación.

35 mm, nitrato, copia de imagen y sonido, sonoro (óptico, área variable), 45 m, 1 rollo (incompleta)

Blanco y negro

— La marca marginal indica que es una versión de 1941. Fondo Museo del Cine.

Pág. 111

17. [ESCENAS EQUINAS: POLLA DE POTRILLOS, REMANSO DE CABALLOS DEL EJÉRCITO, VETERINARIA]

Argentina, [1919-20]

Autor desconocido

Vistas

Escenas de diversas actividades equinas: Polla de Potrillos a 1.600 metros, 8 de agosto de 1919, ganador: I Picaero, II Goltram, III Melik, IV Paco. Veterinaria de caballos. Remanso de caballos del Ejército, noviembre de 1919. Carrera de caballos, 1 de enero de 1920. Muerte de Yerba Amarga. Salto ecuestre.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 60 m, 7 rollos

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. La información fue atribuida por las notas manuscritas en las colas de seguridad. Fondo Museo del Cine.

Pág. 94

18. L'AGRICOLTORA ARGENTINA (CULTURA DEL FRUMENTO) = LA AGRICULTURA ARGENTINA (CULTURA DEL TRIGO)

Italia, [1910's?]

Autor desconocido

Documental

Vistas de trabajos agrícolas. Máquinas, caballos, hombres trabajando en el campo.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 350 m, 2 rollos

Blanco y negro; teñido rojo (2); virado naranja (8)

— Contiene créditos en italiano. No es posible confirmar el tipo de teñido debido al estado de degradación del material. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

19. MOSCA Y SUS PELIGROS, LA

Argentina, 1920

Gunche, Ernesto (dirección); Martínez De la Pera, Eduardo (dirección); Martínez y Gunche (casa productora, laboratorio)

Divulgación Científica

Película con fines didácticos que alerta sobre los peligros de la mosca. Estudio entomológico del crecimiento y reproducción del insecto, utilizando extraordinarias técnicas de microfotografía. Incluye imágenes aterradoras sobre las consecuencias de enfermedades producidas a seres humanos.

35 mm, nitrato, diacetato, copia de imagen, silente, 840 m, 3 rollos

Blanco y negro

35 mm, nitrato, fragmentos negativos de imagen, silente, 3 rollos

Blanco y negro

35 mm, nitrato, copia de trabajo, silente, 631 m, 3 rollos

Blanco y negro, teñido naranja (3)

Versión en portugués. Uno de los rollos contiene fragmentos sueltos con intertítulos en portugués ubicados en cada inicio y final de toma, a modo de *flash titles*. Otro de los rollos contiene el metraje completo reducido a unos pocos fotogramas por escena e incluye los intertítulos en español a modo de *flash titles*. Copia del material de 1924, por lo que la versión de distribución en portugués es posterior al estreno del film en Argentina.

— Fondo Museo del Cine.

— Preservada en 2009 por el Museo del Cine e incluida en *Mosaico Criollo: Primera antología del cine mudo argentino*, 2009.

Pág. 3, 41, 54, 97, 98, 108, 158, 182

20. NUESTRA ESCUELA

Argentina, [1920]

Gallo, Mario (dirección); Estudio Cinematográfico Mario Gallo (laboratorio)

Documental

Película institucional de la Escuela Normal de Lenguas Vivas. Con retratos de las maestras y maestros de la escuela, cada uno antecedido por su nombre.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 915 m, 3 rollos (incompleta, actos 2, 3, 4 de ?)

Teñido naranja (2, 3, 6), teñido amarillo (1, 2)

— Se desconoce la integridad original del documento; al final del acto 4 un intertítulo indica "Sigue en la otra parte". La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

Pág. 41, 107, 110, 150-151

21. [FILM REVISTA VALLE : DEL ATLÁNTICO A LOS ANDES]

Argentina, 1920-21

Cinematografía Federico Valle (casa productora)

Actualidades

Recorrido desde el Atlántico al Pacífico. Playas de Mar del Plata (Argentina), Ramírez (Uruguay) y Viña del Mar (Chile); retratos lúdicos a sus bañistas. Construcción de un tramo del ferrocarril Huaytiquina (hoy conocido como Tren de las Nubes). Finaliza con una noticia de divulgación científica sobre el agua (producida por Gaumont, Francia).

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 90 m, 2 rollos

Blanco y negro, teñido amarillo (1, 2), teñido violeta (1), virado azul, teñido rojo (6) y virado azul combinados, teñido amarillo (1) y virado verde (7) combinados

— Luego de realizar la revisión entre

A. Levinson y C. Cappa, se determina que dos fragmentos separados de Film Revista Valle (uno catalogado "Mar del Plata Rambla" y otro "Noticiero 18") pertenecen al mismo episodio de Film Revista Valle datado entre 1920 y 1921. Fondo Museo del Fin del Mundo.

— Sólo el segundo acto fue preservado en un duplicado blanco y negro poliéster en 2010. El mismo fue restaurado digitalmente en 2018 por el Museo del Cine, proceso en el cual se le añadió la información de color digitalmente a partir de la comparación con el soporte original.

Pág. 64, 72, 73, 76, 83, 120, 219



22. CACERÍA DE ANIMALES SALVAJES EN EL CONGO, LA

[Alemania], [1920-23]

Hagenbeck, John (realización?); Programa Ideal (distribución)

Hagenbeck, John

Divulgación Científica

John Hagenbeck fue un traficante de animales alemán y dueño de zoológicos en Ceylon (hoy Sri Lanka). Hacia 1918, además, abrió una compañía de películas en Berlín, la John-Hagenbeck-Film GmbH, con la que produjo y distribuyó largometrajes de ficción así como películas sobre sus aventuras cazando animales. La película sitúa la acción en África a través de su primer intertítulo. En la primera parte se ve a Hagenbeck preparando una trampa para cazar a un leopardo y el posterior maltrato al animal; no obstante, Hagenbeck nunca estuvo en África, por lo que este fragmento podría haber sido rodado en interiores en Alemania o Ceylon. En la segunda parte del film se exhiben raras especies cazadas, como una serie de diversos antílopes, y el campamento de los cazadores en África. La película fue donada por Pablo Ducrós Hicken al Colegio Nacional Buenos Aires, donde fue estudiante.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 213 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido amarillo (1, 2), teñido naranja (2, 4), teñido rojo (2)

— John Hagenbeck realizó una serie de películas sobre cacerías de animales llamada *John Hagenbecks lustige Jagden und Abenteuer* (*Las divertidas cacerías y aventuras de John Hagenbeck*); no obstante, no se ha podido identificar este film como parte de ellas. La fecha fue atribuida por la marca marginal. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 215, 217

23. [CORONACIÓN DE MARÍA AUXILIADORA EN EL PARQUE CENTENARIO]

Argentina, [1921]

Autor desconocido

Película Religiosa

Misa y procesión en Parque Centenario, Ciudad de Buenos Aires.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 85 m, 1 rollo

Teñido naranja (1)

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

24. [FRAGMENTOS SIN IDENTIFICAR : LA LOBA?]

Argentina, [1921]

Autor desconocido

[Gómez, Argentino] (intérprete)

Drama

Fragmentos de film de ficción argentino sin identificar, protagonizado por Argentino Gómez.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, fragmentos sueltos, 1 rollo

Teñido amarillo (1, 2)

— El material, en avanzado estado de degradación, no tiene créditos. El intérprete fue atribuido por la etiqueta del envase y la fecha por la marca marginal. De acuerdo a la identificación realizada por Lucio Mafud y a la catalogación previa realizada por Felipe Costa, podría tratarse del film *La Loba*, de Defilippis Novoa; no obstante, no pudo ser confirmado. Fondo Museo del Cine.

Pág. 71, 163

25. [FRAGMENTOS CRISTIANI : ¡PAPA HABEMUS!; LA SEMANA EN BROMA]

Argentina, 1921

Moglia (dibujos); Cristiani, Quirino (animación); Cinematografía Federico Valle (casa productora)

Animación

Escenas cómicas y retratos de la sociedad animados por recorte y dibujos en pluma.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 60 m, 1 rollo

Teñido amarillo (1, 2)

— Fondo Museo del Fin del Mundo.

— Preservada en un duplicado blanco y negro poliéster en 2010. Restaurada digitalmente en 2018 por el Museo del Cine, proceso en el cual fue estabilizada y se le agregó la información de color digitalmente a partir de la comparación con el soporte original.

Pág. 178-179, 219

26. [FRAGMENTOS CRISTIANI : EL ÚLTIMO TANGO; TEMPORADA VERANIEGA]

Argentina, 1921-22

Cristiani, Quirino (animación); Cinematografía Federico Valle (casa productora)

Animación

Dos fragmentos de escenas cómicas animadas, entre ellas una sátira sobre las elecciones presidenciales de 1922 en la cual los políticos son acompañados por la letra del tango "La copa del olvido".

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 121 m, 1 rollo

Teñido amarillo (1, 2)

— Fondo Museo del Fin del Mundo.

— Preservada en un duplicado blanco y negro poliéster en 2010. Restaurada digitalmente en 2018 por el Museo del Cine, proceso en el cual fue estabilizada y se le agregó la información de color digitalmente a partir de la comparación con el soporte original.

Pág. 153, 219

27. [FRAGMENTOS CRISTIANI: ESTADO LATENTE DE LA CONFERENCIA DE CANNES; MOTIVOS DEL CALOR; EL TEATRO AL DÍA; LOS SPORTS]

Argentina, 1921-22

Cristiani, Quirino (animación); Cinematografía Federico Valle (casa productora)

Animación

Cuatro fragmentos de escenas cómicas animadas, entre ellas una sátira sobre las elecciones para la gobernación de la provincia de Buenos Aires de diciembre de 1921.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 121 m, 1 rollo

Teñido amarillo (1, 2)

— Fondo Museo del Fin del Mundo.

— Preservada en un duplicado blanco y negro poliéster en 2010. Restaurada digitalmente en 2018 por el Museo del Cine, proceso en el cual fue estabilizada y se le agregó la información de color digitalmente a partir de la comparación con el soporte original.

Pág. 118, 137, 219

28. EDUCACIÓN MODERNA EN UNA ESCUELA NORMAL ARGENTINA, LA

Argentina, [1922]

Arata - Pardo (casa productora); Cristiani, Quirino (animación)

Documental

Película institucional de la Escuela Normal de profesoras “Presidente Roque Sáenz Peña” de la Ciudad de Buenos Aires. Registro de clases, métodos de enseñanza, trabajo de laboratorio, experimentos, ejercicios físicos, exhibición de películas como medio para la educación y una dramatización de “Caperucita Roja”. Incluye mapas animados. El film fue aparentemente realizado para representar a la escuela en la Exposición Internacional de Río de Janeiro, con motivo del aniversario de la independencia de Brasil.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 300 m, 1 rollo

Teñido azul (1), teñido rojo (2), teñido amarillo (1), virado azul

— La fecha fue atribuida por la marca marginal y cruzada con la fecha de la Exposición Internacional de Río de Janeiro, evento para el cual fue producida la película. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 31, 41, 76, 96, 107, 159, 212-213

29. [INAUGURACIÓN DEL MONUMENTO A DOMINGO SAVIO DE BERNAL]

Argentina, [1922]

Cinematografía Argentina Federico Valle (casa productora)

Película Religiosa

Acto en honor a Domingo Savio el 12 de marzo de 1922. Deportes, música, niños y autoridades.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 185 m, 1 rollo (incompleta, acto 1 de 2)

Blanco y negro, teñido amarillo (1), virado naranja (8), virado azul

— El material no tiene créditos. El título y la integridad fueron atribuidos por notas en el envase. La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

Pág. 111, 119, 149

30. SUPLICIO DEL FUEGO, EL

Argentina, 1922

Devesa, James (dirección, guión); Quadro, Pío (fotografía y cámara), Quadro y Gumiel (laboratorio, estudio); Internacional Film (casa productora o distribución?)

Devesa, James; Moreno, Elda; Peyrano, Esteban; Zaphiro, Ángel; Borli, Antonio; Aimón, Ofelia (intérpretes)

Drama

Una joven es capturada por una banda de peligrosos delincuentes. Su prometido irá a su rescate. Escenas del mundo del malevaje y persecución por los techos de una ciudad.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 472 m, 1 rollo (incompleta, acto 5 de 6?)

Teñido amarillo (1), teñido rojo (2), teñido verde (1)

— Sólo se conserva un acto. Los créditos y la integridad fueron atribuidos de acuerdo a la información incluida en Mafud, Lucio, *La imagen ausente. El cine mudo argentino en publicaciones gráficas. Catálogo. El cine de ficción (1914-1923).* Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 13, 75-77, 140, 221

31. [COLEGIO PIO IX : DESPEDIDA DEL PADRE VESPIGNANI Y VISITA DEL PRESIDENTE MARCELO T. DE ALVEAR]

Argentina, [1922-23]

Cinematografía Federico Valle (casa productora)

Película Religiosa

Acto en honor al Padre Vespignani con motivo de su viaje a Italia en 1922. Instalaciones del colegio Pío IX y toma de fotografía grupal. Puerto de Buenos Aires, desfiles y salutaciones. Visita del presidente Dr. Marcelo T. de Alvear en 1923. Discurso y recorrido de los ilustres visitantes por los talleres de la institución.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 245 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido amarillo (1)

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 118, 123, 134, 135

32. [PARTIDO DE FÚTBOL PORTEÑO VS. PLATENSE]

Argentina, [1923]

Autor desconocido

Eventos sociales

Partido de fútbol entre Porteño y Platense. Vistas del "field" de "football" y el público asistente. Vistas de la cancha de "tennis" y "basket-ball". Utilización de efectos de "ralentisseur".

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 167 m, 1 rollo

Teñido naranja (3), teñido amarillo (2)

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 93, 142, 143

33. PEREGRINACIÓN DE EXALUMNOS A LA BASÍLICA DE LUJÁN

Argentina, [1923]

Cinematografía Federico Valle (casa productora)

Película Religiosa

Partido de fútbol entre el "team" del Centro Don Bosco y el Centro Pío IX como parte de las actividades de la peregrinación a Luján.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 360 m, 2 rollos

Blanco y negro, teñido amarillo (2)

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

Pág. 118, 143

34. [RECUERDOS DEL COLEGIO NACIONAL]

Argentina, [1923]

Ducrós Hicken, Pablo (dirección, fotografía y cámara); Cinematografía Valle (laboratorio)

Documental

Institucional sobre el Colegio Nacional Buenos Aires contado desde la perspectiva del exestudiante de la casa Pablo Ducrós Hicken, "autor, director, operador y supervisor de esta película". Sus pasillos, aulas, gabinetes. La tradición y relevancia de quienes pasaron por la institución: José Eusebio Agüero, Bartolomé Mitre, Dr. Tomás R. Cullen, Juan Nielsen, Juan Manuel Giuffra, Pastor Jordán, Samuel Donovan, Héctor Ottonelo, A. Amoroso, Dres. Pessolano y Alberini, Dres. Granero y García, y el propio Ducrós Hicken.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 274 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido amarillo (1, 2), teñido naranja (2, 3, 7), teñido azul (1) y virado azul combinados

— El material no tiene título y fue atribuido por la información suministrada en Barrios Barón, Carlos, "Iniciación del Cine Amateur. Notas para su historia en Argentina", *Fotocámara* N°100.
El crédito del laboratorio fue atribuido por la información en Ducrós Hicken, Pablo, "Un film como no puede haber otro", *Revista El Hogar*, 11 de septiembre de 1953. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 29, 107, 109, 187, 215

35. TIERRAS NUEVAS DONDE EL ORO ABUNDA, EN

Argentina, 1924

Verstraeten, François (producción); Anchorena, Matilde de (producción)

Documental

Registro documental sobre la pampa húmeda y la moderna Buenos Aires de 1922 realizado por encargo del inmigrante belga François Verstraeten, casado en Argentina con Matilde Anchorena.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 4.040 m, 14 rollos (incompleta, actos 1 al 13 y acto 15 de 15)

Blanco y negro, teñido amarillo (1, 2), teñido naranja (2, 3), teñido rojo (7), virado naranja (8), virado azul, teñido amarillo (1) y virado azul combinados, teñido rojo (7) y virado azul combinados

Versión en francés.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 3.645 m, 11 rollos (incompleta, actos 1 al 8 y 10 al 12 de 12)

Blanco y negro, teñido naranja (2, 3 , 4, 7), teñido amarillo (1, 2), virado naranja (8), virado azul, teñido rojo (7) y virado azul combinados

Versión en español.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 2.100 m, 16 rollos

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine.

— Donación de la familia Verstraeten al Museo del Cine en 1982. Restaurada en 2014 por el Museo del Cine, internegativo color poliéster y copia, exhibida ese año en el Festival de Mar del Plata. Durante la gestión de Fernández Jurado (década de 1980) se obtuvo un duplicado poliéster blanco y negro sin guardar registro de color.

Pág. 40, 46, 72, 78, 79, 131, 135, 136, 140, 143-145, 153



36. [FRAGMENTOS CARDINI : FILMS DE FAMILIA, CINE, COMEDIA]

Argentina, [1924]

[Cardini, Eugenio] (realización)

Película Familiar

La película contiene escenas familiares, registros de viajes y escenas cómicas montadas (laboratoristas, mujer con maletas, jóvenes en la playa, jóvenes bebiendo).

35 mm, nitrato, fragmentos negativos y positivos de imagen, silente, 402 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene títulos y está formado por fragmentos con variadas marcas marginales y fechas de realización. La identificación y autoría atribuida a Eugenio Cardini fue realizada gracias a la familia del realizador y cruzada con la indicación que hace Carlos Barrios Barón en *Pioneros del Cine en Argentina*. Cardini, Py y Ducrós Hicken sobre la existencia de este material en el acervo del entonces Museo Municipal del Cine. Según una ficha de inspección previa, el material estuvo separado en varios rollos que fueron en algún momento unidos para realizar una preservación y no guardan relación de continuidad entre los fragmentos. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 35-37, 143

37. HINDÚ CLUB

Argentina, [1924]

Rapid Film (casa productora)

Documental

Película institucional del Hindú Club. Vistas de sus instalaciones. Competencias de natación y waterpolo.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 244 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 143

38. HISTORIA DE UN GAUCHO VIEJO

Argentina, 1924

Romeu, José J. (dirección); Scaglione, Vicente (dirección técnica); Colón Film (casa productora); Internacional Film (distribución)

Romeu, José (intérprete)

Drama Campero

"Cine drama serrano" filmado en Mendoza en el que un gaucho se enfrenta a un caudillo corrupto que cuenta con la complicidad de la policía. "Un romance serrano rebosante de sentimentalismo gauchesco que se desarrolla en la época en que, no gozando el ciudadano de la libertad de conciencia que ha venido más tarde a otorgar el voto secreto, las poblaciones tierra adentro hallábase fatalmente esclavas de los caudillos" (descripción del film en la revista *Cinema Star*).

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 1981 m, 9 rollos

Teñido naranja (7), teñido azul (1, 4) y virado azul combinados

— Los créditos de dirección artística y técnica fueron atribuidos por la mención sobre la película en *Imparcial Film* del 3 de mayo de 1923. No es posible confirmar el tipo de teñido debido al estado de degradación del material. Fondo Museo del Cine.

— Conservada en el Museo Regional de Carcarañá, Santa Fe, fue preservada en un duplicado negativo poliéster por el Museo del Cine en 2010.

Pág. 42-44, 91, 96, 145, 161, 163, 182



39. ÚLTIMO CENTAURO, EL. LA EPOPEYA DEL GAUCHO JUAN MOREIRA

Argentina, 1924

Queirolo, Enrique (dirección); Gutiérrez, Eduardo (novela); Carrilero, José (acompañamiento musical); Lautaro Film (distribución)

de la Vega, Milagros; Anchart, Alfredo; Peyrano, Esteban; Tesada, Ángela; Orellano, Rafael; Constanzo, Pedro; Carnicero, Valentín (intérpretes)

Drama campero

Versión cinematográfica de *Juan Moreira* producida en Rosario, Santa Fe y rodada en Inriville, Córdoba.

35 mm, nitrato, negativo de imagen montado, silente, 2.668 m, 13 rollos

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine.

— Recuperada por el Cine Club Rosario. Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 42, 44, 59, 78, 106, 108, 113, 145, 153, 182

40. VISITA DE S.A.R. EL PRÍNCIPE HEREDERO DE ITALIA, LA

Argentina, 1924

Atlántida Film (casa productora); Valle Film (casa productora?)

Actualidades

Registro de la visita a Argentina del Príncipe Heredero de Italia, Humberto de Saboya. Llegada del buque al puerto y desfiles con presencia de autoridades, entre ellas el presidente de la República, Dr. Marcelo Torcuato de Alvear.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 183 m, 1 rollo

Blanco y negro; virado azul

— Los intertítulos de la película están firmados por Atlántida Film pero el material concluye con un intertítulo de "Fin" de Cinematografía Valle. Este pareciera tratarse de un intertítulo agregado con posterioridad a la realización de la película, aunque se desconoce el motivo. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 135

41. IL PALAZZO DE GHIACCIO = EL PALACIO DEL HIELO

[Italia], [1924?]

Gaumont (casa productora)

Documental

Vistas de la pista de patinaje sobre hielo de Il Palazzo de Ghiaccio en Milán, Italia.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 137 m, 1 rollo (incompleto, parte 1 de ?)

Blanco y negro

— El país y la fecha fueron atribuidos por el año de inauguración y la ubicación de la pista de hielo. Material en descomposición. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

Pág. 96, 165

42. [PELOTA VASCA, CLUB BURZACO]

Argentina, [1925]

Rapid Film (casa productora)

Actualidades

Registro de las actividades del Club Burzaco de Pelota Vasca. Frontón y autoridades del club. Incluye imágenes pertenecientes al film *Wege zu Kraft und Schönheit - Ein Film über moderne Körperkultur = Formas de poder y belleza - Una película sobre la cultura del cuerpo moderno* de Nicholas Kaufmann y Wilhelm Prager (Alemania, 1925).

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, fragmentos sueltos, 1 rollo

Teñido naranja (3)

— El material, en estado de degradación irreversible, no tiene créditos, y la fecha fue atribuida por la marca marginal. Asimismo no es posible confirmar el tipo de teñido debido al estado de degradación. La identificación del origen alemán fue posible gracias al dato aportado por Fernando Martín Peña. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado cuadro a cuadro, proyecto experimental del Museo del Cine, 2017.

Pág. 163

43. [AVIONES DE LA MISIÓN JUNKERS EN LA BASE AÉREA DE EL PALOMAR]

Argentina, 1925-26

Gallino Rivero, Alfredo (realización)

Vistas

Registro de la llegada de la "Misión Junkers", la primera flota comercial de aviones de pasajeros que llega al país. Actos en la base aérea de El Palomar, Buenos Aires. El piloto alemán Franz Kneer junto al monoplano Junkers F-13 con el que unió El Palomar con la provincia de Tucumán. El último fragmento de película incluye un retrato del realizador de las vistas, Alfredo Gallino Rivero.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 30 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. La información fue atribuida a partir de los datos proporcionados por Martín Miguel Gallino, nieto del realizador. Fondo Museo del Cine.

Pág. 177

44. [ACTUALIDADES VENUS FILM : QUINTA EL EDÉN Y ESTANCIA SAN ERNESTO]

Argentina, [1926]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Actualidades

Quinta "El Edén" de don José Rodríguez Álvarez. Bañistas en el lago Epecuén. Establecimiento "San Ernesto" de don Miguel Ardohain, sito en Utracán. Rodeo de ganado vacuno. Su administrador, Enrique Vendenelli.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 290 m, 2 rollos

Blanco y negro

— El material no tiene créditos y la fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

45. FAUSTINO FANO & CÍA.

Argentina, [1926]

Cinematografía Valle (casa productora); [Faustino y Cía (comitente)]

Película Industrial

Registro de las actividades de la empresa Faustino Fano & Cia, "la casa más importante de Sud América en la importación y venta de casimires y forros ingleses" (sic intertítulos). Manufactura, depósitos y distribución de la empresa ubicada en la calle Victoria 1030-52 (hoy Hipólito Yrigoyen) de Buenos Aires.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 259 m, 5 rollos

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Material en avanzado estado de degradación. Fondo Museo del Cine.

Pág. 118

46. GRAN PROVINCIA. MENDOZA, UNA.

Argentina, [1926]

Autor desconocido

Documental

Retrato de la ciudad de Mendoza. Vistas de sus calles arboladas, sus principales instituciones, plazas y parques. La estación del ferrocarril Pacífico de la división de Cuyo. Recorrido del tren Trasandino Argentino, inaugurado en 1910, que unía Mendoza con Chile por el paso Uspallata. Ruinas de San Francisco y San Agustín, que ilustran los estragos del terremoto que sufrió la ciudad el 20 de marzo de 1861. Usina eléctrica de Cacheuta.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 275 m, 1 rollo (incompleto)

Teñido amarillo (1), teñido naranja (1), teñido azul (3) y virado azul (1) combinados, teñido naranja (1) y virado verde (7)

— Primera parte de un total desconocido. La fecha fue atribuida por la marca marginal del crédito inicial, que no obstante no coincide con las marcas marginales del resto del film, datadas entre 1920 y 1923. Fondo Colegio Nacional Buenos Aires.

— Preservado en internegativo poliéster blanco y negro. Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 132

47. MUCHACHITA DE CHICLANA

Argentina, 1926

Ferreyra, José Agustín (dirección); Peruzzi, Emilio (fotografía y cámara); Cinematografía del Plata (casa productora)

Delbene, Floren; Escobar, Álvaro; Turgenova, María; Llopis, Lolita (intérpretes)

Drama

Sólo se conserva un fragmento del film que narra el drama de una joven de arrabal, arrastrada hacia el vicio y el pecado. Las proyecciones estaban acompañadas del tango homónimo, con música de Anselmo Aieta y letra de Ferreyra: "Muchachita / no soñés con ser bacana, que los reos de Chiclana / te han soñado virgencita… Princesita de los chorros / tu reinado es el tugurio, tu castillo es el cotorro / más fulero del suburbio (...)".

35 mm, nitrato, fragmentos negativos y positivos de imagen, silente, 121 m, 1 rollo (incompleta)

Blanco y negro, teñido violeta (2), teñido azul (3)

— El material no tiene créditos. El título fue atribuido por la información del envase y los intérpretes y equipo técnico según Couselo, Jorge Miguel (1969), *El negro Ferreyra, un cine por instinto*. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 45, 76

48. PICNIC EN HONOR A JULIÁN AJURIA, EL

Argentina, [1926]

Rapid Film (casa productora)

Eventos sociales

Registro de la celebración organizada como homenaje a Julián Ajuria, presidente de la Sociedad General Cinematográfica. Paseos en barco por el Río Paraná, banquete con asado, orquestas típicas y bailes.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 335 m, 1 rollo

Teñido amarillo (2), teñido naranja (1,3, 7)

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 42, 135, 153, 187



49. [SISTEMA DE RIEGO DEL ALTO VALLE DEL RÍO NEGRO]

Argentina, [1926]

[Cinematografía Valle?] (casa productora); [Cristiani, Quirino?] (animación)

Documental

Fragmentos de un institucional sobre las obras de riego y embalses y sobre el desarrollo de la comunicación en la zona del Alto Valle del Río Negro y el Valle inferior del Río Neuquén. Desarrollo de la actividad frutícola: campesinos labrando la tierra, plantaciones de manzanas. El Dique Ballester y el puente ferroviario que une ambas provincias. Incluye mapas animados.

35 mm, nitrato, fragmentos negativos de imagen, silente, 230 m, 1 rollo (incompleto)

Blanco y negro

— El material no tiene créditos y el equipo técnico fue atribuido, aunque no confirmado, por la naturaleza de la técnica de animación empleada y la relación de procedencia. La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 140

50. TIERRA DEL FUEGO

Argentina, [1926]

De Agostini, Alberto María (realización)

Documental

Sólo dos actos del documental de exploración del reverendo salesiano Alberto María De Agostini, también conocido como *Tierras magallánicas* (versión en italiano finalizado en Torino en 1933). Muestra la llegada en barco a la isla por el canal Magdalena y una vista del Monte Sarmiento. En el acto del final, retrato del progreso de la industria de la lana gracias a la llegada de "abnegados colonizadores" (sic intertítulos) a la isla. Rodeo, encierro y esquila de ovejas. Clasificación, lavado y distribución de la lana desde el puerto de Río Grande. Incluye mapas animados.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 365 m, 2 rollos (incompleto, actos 1 y 6 de 6?)

Blanco y negro, virado naranja (8), virado azul, teñido naranja (1, 3) y virado azul combinados

— No es posible confirmar el tipo de teñido debido al estado de degradación del material. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 107, 137, 147

51. [VISTAS GENERAL PICO, 1926]

Argentina, [1926]

[Filippini, Domingo Mauricio (realización)]

Actualidades

Vistas de la ciudad de General Pico, La Pampa. Calles de tierra, automóviles y caballos, movimientos de cámara panorámicos.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 58 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

Pág. 96

52. VUELTA AL BULÍN, LA

Argentina, 1926

Ferreyra, José Agustín (dirección)

Escobar, Álvaro; Lafuente, Jorge (intérpretes)

Comedia

"Aparentemente Ferreyra hizo este cortometraje para ser exhibido en un espectáculo teatral del actor Álvaro Escobar, que lo acompañó en varios films. Su argumento central es una variación humorística de un tango casi homónimo, "De vuelta al bulín", con letra de Pascual Contursi y música de José Martínez, que Gardel había grabado en 1919: "Percanta que arrepentida / de tu juida / has vuelto al bulín, / con todos los despechos / que vos me has hecho, te perdoné… (…) La carta de despedida / que me dejaste al irte, / decía que ibas a unirte / con quien te diera otro amor. / La repasé varias veces / no podía conformarme / de que fueras a amurarme / por otro bacán mejor." (Fernando Martín Peña).

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 521 m, 1 rollo

Blanco y negro

— Aparentemente se exhibía integrando un espectáculo de Álvaro Escobar con monólogos y estampas de tango, según Casió, Guillermo, *El viento y sus circunstancias. Materiales sobre literatura y otras expresiones culturales argentinas en el Buenos Aires de 1926*. Fondo Museo del Cine.

— Preservada en 2009 por el Museo del Cine e incluida en *Mosaico Criollo: Primera antología del cine mudo argentino*, 2009.

Pág. 44, 45, 135, 153, 173, 174

53. A LOS TOROS…!

Argentina, 1927

Cinematografía Argentina Max Glücksmann (casa productora)

Eventos sociales

Registro de la celebración organizada por los empleados del Jockey Club para agasajar al nuevo intendente y subintendente de la institución. Banquete con asado, orquestas típicas, bailes, marcado por la presencia de la comunidad de inmigrantes españoles. La jornada concluye con una escena cómica en la que se representa una corrida de toros e incluye a dos asistentes disfrazados de falso toro.

35 mm, nitrato, diacetato, copia de imagen, silente, 274 m, 1 rollo

Teñido rojo (6), teñido naranja (3, 7)

— La fecha fue confirmada por la publicación de la noticia de su estreno en *La Película*, 3 de noviembre de 1927. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 76, 145, 153

54. [ACTUALIDADES VENUS FILM : DÍA DE LA RAZA, PICO FOOT-CLUB, DÍA DE LOS DIFUNTOS]

Argentina, 1926-27

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Actualidades

Noticias de General Pico, La Pampa: celebración del día de la raza en General Pico bajo el patrocinio de la Sociedad Española de Socorros Mutuos el 12 de octubre de 1926; asado campero y banquete; partido de fútbol entre los "teams" de Pico Foot-Club y Sportivo Independiente. 25 de octubre de 1926: accidente de automóviles. El Día de Muertos en el cementerio local, 2 de noviembre de 1926.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 200 m, 1 rollo

Teñido naranja (2, 3), virado azul

— Si bien en los intertítulos se lee "2 de noviembre de 1926", la marca marginal del material es de 1927, por lo que podría tratarse de una copia terminada y/o copiada en o posteriormente a 1927. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

55. [FRAGMENTOS FILIPPINI : FILIPPINI FOTÓGRAFO, MÚSICOS, CAMPO]

Argentina, [1926-7]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Documental

Prueba de laboratorio y fragmentos sueltos. Retrato de Domingo Mauricio Filippini posando con su cámara de fotos. Imágenes de *General Pico Pampa Central*.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, 95 m, 2 rollos

Blanco y negro, teñido naranja (7), teñido azul (1) y virado azul combinados

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

56. ACTUALIDADES N° 10 (CARHUÉ Y SUS BALNEARIOS SOBRE EL LAGO EPECUÉN)

Argentina, [1927]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Actualidades

Retrato del lago Epecuén, su historia y habitantes. Las cualidades medicinales de sus aguas minerales. Su vínculo con la Conquista del Desierto y la construcción del fortín "El Centinela" durante "la guerra contra la dominación del indio" (sic intertítulos). Pancho Francisco, indígena ranquel de la tribu de Calfucurá y Catalina Costa, nieta del cacique Manuel Grande, dos centenarios sobrevivientes devenidos en peones de la estancia "La Monita" del Sr. Nicanor Insúa. Carhué y el progreso del caserío que se convirtió en ciudad: sus instituciones e imponentes edificios; sus balnearios, termas y bañistas, con especial atención en las mujeres. Utilización de una variedad de efectos ópticos.

35 mm, nitrato, diacetato, copia de imagen, silente, 400 m, 2 rollos

Blanco y negro, teñido naranja (1), virado azul, virado naranja (8), teñido naranja (1) y virado azul combinados

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 8, 16, 72, 76, 77, 96, 98, 100-101, 107, 147

57. ACTUALIDADES N° 11

Argentina, [1927]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Actualidades

Noticias de General Pico, La Pampa: vistas de la Escuela Provincial N° 1, la Escuela Provincial N° 3, el Gloria Hotel, el Plaza Hotel, el Hospital de Caridad "José de San Martín", la calle Carlos Pellegrini, plazas y parques. Carhué, su iglesia, balnearios y bañistas.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 220 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.



58. [ACTUALIDADES VENUS FILM : NEVADA EN GENERAL PICO, JULIO 1927]

Argentina, [1927]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film (casa productora)

Actualidades

Noticias de General Pico, La Pampa: recorrido por las calles de la ciudad de General Pico durante la nevada del 5 de julio de 1927. 3° aniversario de la Independencia. Visita a la gruta de Currumalán y arroyos de Pigüé.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 275 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido naranja (3), virado naranja (8)

— El material no tiene créditos y la fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

59. CELEBRACIÓN DEL 46 ANIVERSARIO DEL ENARBOLAMIENTO DE LA BANDERA NACIONAL EN EL CERRO VILLEGAS EL 3 DE ABRIL DE 1927

Argentina, 1927

Autor desconocido; Misiones Salesianas de la Patagonia, Río Negro, Dirección General Viedma (producción?, distribución)

Película Religiosa

Festejos en conmemoración de la llegada del Estado Argentino a la Patagonia. Participan el gobernador del territorio del Río Negro, Tte. Gral. León Di Quaglia; el presidente del Centro Militar Expedicionarios al Desierto, Gral. de Brigada Antonio Tiscornia; Comandante Santiago Albarracín, representante del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto; y la Comisión de Fomento del Pueblo de San Carlos de Bariloche que estuvo a cargo de los festejos: su presidente, Primo Capraro; secretario, Pedro Alcoba Pitt; tesorero, Conrado Hageman; vocal, Armando Teoldo Alizieri. Desfile de autoridades y desfile cívico. Discursos. Alza de la bandera al pie del Cerro Carmen. Excursión por el lago Nahuel Huapi a bordo de los vapores de la casa Capraro, pasando frente a la Isla Victoria y el Cerro Tronador de fondo. Desembarque en Puerto Sábana de la Estancia Huemul de Aarón de Anchorena y Basualdo Hermanos, luego en Puerto Tigre. Almuerzo campestre para los invitados, con un Primo Capraro muy jocoso.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 335 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido naranja (5), teñido naranja (5) y virado azul combinados

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 1 rollo

Blanco y negro

— El crédito de distribución fue atribuido por información del envase. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 72, 102

60. [FESTEJOS DE DON BOSCO DE 1927]

Argentina, [1927]

Autor desconocido; [Misión Salesiana en Argentina] (distribución)

Película Religiosa

Desfile frente al Congreso de la Nación en honor a Don Bosco. Celebración religiosa en la Catedral de la cual participan jóvenes y exalumnos de las diferentes instituciones educativas de la Misión en el país. La Pampa, Tucumán, Corrientes.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 1.082 m, 100 rollos

Blanco y negro

— Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

— El material no tiene créditos. El título y la fecha fueron atribuidos por la etiqueta en el envase original. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

61. [FRAGMENTOS SORIANELLO : CAMPAMENTO, SELVA NORESTE ARGENTINO?]

[Argentina], [1927?]

Autor desconocido

Documental

Fragmentos de film sin identificar. Sugestivas imágenes de hombres alrededor de una hoguera en una selva.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, 91 m, 1 rollo

Teñido rojo (2), teñido amarillo (2)

— El material, en estado de degradación latente, no tiene créditos y no fue posible identificar su contenido. La fecha fue atribuida aproximadamente por la comparación de la marca del material con otro film datado en 1927, pero no ha podido ser confirmado. Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

Pág. 88

62. POR LAS SENDAS DE USPALLATA

Argentina, [1927]

Cinematografía Valle (casa productora)

Película Industrial

Registro encargado por la Compañía de Hoteles Sud Americanos. Excursión de una comitiva de médicos a los Andes partiendo desde Buenos Aires. Vistas de la ciudad de Mendoza y alrededores. Los circuitos ferroviarios de la Empresa del Pacífico. Viaje a bordo del ferrocarril trasandino. La industria vitivinícola. Incluye mapas animados.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 1188 m, 4 rollos

Blanco y negro, teñido naranja (1, 2), virado azul, teñido rojo (7), teñido rojo (7) y virado azul combinados

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

Pág. 4, 23, 58, 62, 72, 71, 94, 117, 118, 120, 121, 130-133

63. [VISITA DEL SENADOR ITALIANO ING. LUIGGI AL COLEGIO DON BOSCO]

Argentina, [1927]

Cinematografía del Sur (casa productora)

Eventos sociales

Registro de la visita del senador italiano Ing. Luiggi al Colegio Don Bosco de la ciudad de Bahía Blanca, Buenos Aires. Lo recibe su director, el reverendo padre Pedro Savani, junto con autoridades y alumnos de la institución.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 60 m., 1 rollo

Teñido naranja (4)

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

64. [ENTRE LOS HIELOS DE LAS ISLAS ORCADAS]

Argentina, 1928

Moneta, Juan Manuel (realización, guión); Cinematografía Valle (casa productora)

Documental

Fragmentos no incluidos en el montaje final del film de expedición a la Antártida realizado por Juan Manuel Moneta, de acuerdo a la única copia completa 16 mm que sobrevive. Incluye fragmentos animados.

35 mm, nitrato, negativo de imagen montado, silente, 275 m, 1 rollo

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Estos fragmentos fueron incluidos como material complementario en la restauración del film realizada por el Museo del Cine, 2018. Digitalizado en la Televisión Pública, 2016.

Pág. 48, 116, 120, 121, 126-127, 182

65. [FERROCARRIL RAMAL METILEO-ARIZONA]

Argentina, [1927]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film (casa productora)

Documental

Recorrido por el ramal ferroviario Metileo-Arizona de las provincias de La Pampa y San Luis con motivo de su reciente inauguración. Registro del paso por algunas estaciones y parajes desde la perspectiva de la locomotora.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 275 m, 1 rollo

Teñido naranja (1), virado azul

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 16-17, 132

66. GENERAL PICO (PAMPA CENTRAL. R. ARGENTINA)

Argentina, [1928]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Documental

Registro del crecimiento de la ciudad de General Pico, La Pampa, encomendada por la municipalidad tras veintitré años de su fundación. Vistas de las instituciones de la ciudad: la municipalidad, los Molinos Fénix, el Banco de la Nación, el Banco Español del Río de la Plata, la West India Oil Company, la Escuela N° 26, el Matadero. Vistas de la Plaza Alsina y las calles principales. Pequeños comercios: La Comercial Bazar y Librería, Gran Tienda Barato Argentino, Fonda Italia, Juan José Rodríguez Sastrería, Almacén de Ramos Generales 43, Casa Brigo, Baratillo Colombo, El Oeste, Confitería De Blasi, Pastelería La Central, Pico Hotel, Bar Fernández, Hotel Comercio. Manufactura y distribución en Fidería La Pampa. Estación de ferrocarril y los talleres del Ferro-Carril Oeste. Bailes durante las kermeses. Partidos de "foot-ball" y "tennis". Vivero pampeano.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 791 m, 3 rollos

Blanco y negro, teñido azul (1), teñido verde (3, 4, 5, 6), teñido naranja (3, 4), teñido azul (2) y virado azul combinados

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 31, 77, 91, 107, 136, 153

67. [ROBO EN LAS SOMBRAS, UN]

Argentina, [1928]

Villarán, Ricardo (dirección)

Drama

Fragmento del drama policial protagonizado por May Clay.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, 62 m, 1 rollo (incompleta)

Blanco y negro

— El material no tiene créditos y el título fue atribuido por la nota manuscrita en la cola de seguridad del rollo. Fondo Museo del Cine.

68. INDUSTRIALES PROGRESISTAS. FÁBRICA DE CIGARRILLOS DE LOS SRES. FERNÁNDEZ Y SUST

Argentina, 1929

Cinematografía Valle (casa productora); Fernández y Sust (comitente)

Película Industrial

Registro de las actividades de la fábrica de cigarrillos de Fernández y Sust. Descripción detallada de los procesos de armado de cigarrillos, embalaje y distribución.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 1551 m, 2 rollos

Blanco y negro

— El material Kodak está fechado en 1927 pero la película contiene un intertítulo indicando la fecha consignada. Esto hace suponer que Valle Film utilizaba los mismos materiales de inicio y final de acto para sus distintas producciones. El realizador es consignado como Valle Film en los inicios del material y como Cinematografía Valle en el final. Fondo Museo del Cine.

Pág. 57, 96, 115, 118, 124, 131, 136, 139, 143

69. MENSAJERO DE DIOS Y DE LA PATRIA

Argentina, 1929

Cinematografía Valle (casa productora)

Película Religiosa

Visita del Monseñor Copello al Colegio Salesiano Dean Funes, Instituto Don Bosco en Comodoro Rivadavia como parte de las Misiones Salesianas en la Patagonia. Lo reciben autoridades de la Dirección Nacional de Minas y de Yacimientos Petrolíferos Fiscales. Desfile de niños con guardapolvos. Ceremonia ante el pozo petrolero nº 2, tras veinte años del descubrimiento de petróleo en la zona. Equipo explorador de la Dirección Nacional de Minas: José Fuchs, jefe de sondeos; Humberto Beghin, auxiliar; Gustav Kunser y Juan Martínez, foguistas; Florentino Soto, Antonio Viejos, Joaquín Domínguez, José Barrelos, Padre Gelhorn, peones. Presencia de Monseñor Fray José María Bottaro. Visita a los yacimientos de YPF. Finaliza con los prelados a bordo del buque Ministro Frers.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 610 m, 2 rollos (incompleta, actos 2 y 4 de 4)

Blanco y negro; teñido naranja (4) y virado azul (1) combinados

— La integridad fue determinada por la información de los intertítulos que indican número de acto y fin de la obra. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 71, 72, 132

70. [SOMBRAS DE BUENOS AIRES; ALMA EN PENA]

Argentina, 1923; 1929

Irigoyen, Julio (dirección); Irigoyen, Roberto (fotografía y cámara); Buenos Aires Film (casa productora, distribución, laboratorio)

Podestá, María Esther (intérprete)

Drama

Fragmentos de films protagonizados por María Esther Podestá.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, 18 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido naranja (3), teñido amarillo (1)

— El material no tiene créditos. El título *Sombras de Buenos Aires* fue atribuido según identificación de imágenes publicadas en *Revista Lyra*, año XX, N° 186-188, 1962. El título de *Alma en pena*, según el dato aportado por Lucio Mafud. Fondo Museo del Cine, Serie Peña Rodríguez

Pág. 172

71. [ACTO RELIGIOSO EN LUJÁN]

Argentina, [192-?]

Autor desconocido

Película Religiosa

Diferentes agrupaciones concurren a la peregrinación hacia la Basílica de Luján llevando estandartes y banderas. Luego serán invitados a un salón del "Hotel Peregrino" para compartir un aperitivo seguido por la participación de un acto al aire libre.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 335 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido amarillo (2)

— El material no tiene créditos. El título fue atribuido por el contenido. Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

Pág. 131, 143

72. [CAFETALES EN BRASIL]

Brasil, [192-?]

Independencia – Omina Film, San Pablo, Brasil (casa productora)

Documental

Institucional sobre las actividades de la producción de café en Brasil.

35 mm, nitrato, duplicado negativo de imagen, silente, 1 rollo (incompleto)

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título fue atribuido por el contenido. Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

73. [CORTOMETRAJE SIN IDENTIFICAR, CON PEPE ARIAS Y HÉCTOR QUINTANILLA]

Argentina, [192-?]

Autor desconocido

Arias, Pepe; Quintanilla, Héctor (intérpretes)

Comedia

Fragmentos sin editar de una comedia de travesuras inocentes entre dos amigos en el Puerto de Buenos Aires.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 329 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos, información física reconocible ni adicional en el envase, por lo que no puede completarse su identificación. Los intérpretes fueron identificados por Fernando Martín Peña. Fondo Museo del Cine.

Pág. 133

74. [FILM REVISTA VALLE : CHIVILCOY]

Argentina, [192-?]

Cinematografía Valle (casa productora)

Actualidades

Progreso y vida comercial de la ciudad de Chivilcoy, provincia de Buenos Aires. Granjas, confiterías, mercerías, la Normal Nacional. Fragmentos sueltos a causa de la grave degradación de la imagen.

35 mm, nitrato, copia de trabajo, silente, 219 m, 1 rollo

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine.

Pág. 7, 120, 132, 136, 138, 139, 232-233

75. [FRAGMENTOS SALESIANOS : NEGATIVOS MISIONES PATAGONIA]

Argentina, [192-?]

[Misiones Salesianas] (producción)

Película Religiosa

Fragmentos sueltos y sin créditos de negativos pertenecientes a las Misiones Salesianas en las Patagonias.

35 mm, nitrato, fragmentos negativos de imagen, silente, 2.880 m, 20 rollos

Blanco y negro

— Los fragmentos se presentan sueltos y sin identificación. No han podido confirmarse como parte de alguna de las otras películas sobre las Misiones Salesianas pertenecientes al fondo. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

Pág. 78

76. [FRAGMENTOS SALESIANOS : PASEO DE CURAS POR UN RÍO]

Argentina, [192-?]

[Misiones Salesianas] (producción)

Película Religiosa

Breve fragmento de curas paseando por el río.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, 10 m, 1 rollo

Virado azul

35 mm, nitrato, fragmentos negativos de imagen, silente, 20 m, 1 rollo

Blanco y negro

— Los fragmentos se presentan sueltos y sin identificación. No han podido confirmarse como parte de alguna de las otras películas sobre las Misiones Salesianas pertenecientes al fondo. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 159

77. [MALARIA, LA. CICLO EVOLUTIVO DEL PARÁSITO]

Argentina, [192-?]

Autor desconocido; [Dirección Nacional de Higiene] (producción)

Divulgación Científica

Fragmentos de una película para la campaña de profilaxis antipalúdica de la Dirección Nacional de Higiene.

35 mm, nitrato, diacetato, fragmentos negativos de imagen, silente, 140 m, 6 rollos (incompleta)

Blanco y negro

— El material presenta degradación de imagen avanzada. La información fue obtenida de los pocos fotogramas que permanecen visibles. Fondo Museo del Cine.



78. [MONTAÑAS Y DIBUJOS]

Argentina, [192-?]

Autor desconocido

Animación

Regimientos a caballo se enfrentan en una batalla que sucede entre las montañas de una aparente cordillera.

35 mm, nitrato, duplicado negativo de imagen, silente, 18 m, 2 rollos

Blanco y negro

— El material no tiene créditos y su avanzado nivel de descomposición no permite la identificación clara del contenido. El material fue sometido a prueba experimental de recuperación química. Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 167

79. [TALLER DE FABRICACIÓN DE HÉLICES]

Desconocido, [192-?]

Autor desconocido

Película Religiosa

Institucional de un taller de fabricación de hélices.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, 18 m, 1 rollo

Teñido naranja (1), teñido verde (3)

— Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

80. [BODAS DE ORO DE LAS MISIONES EN LA PATAGONIA]

Argentina, [1930]

[De Agostini, Alberto María] (realización); [Obra Don Bosco] (producción)

Película Religiosa

Peregrinación desde Bahía Blanca a Carmen de Patagones en ferrocarril. Muelle de Viedma y cruce en barco del Río Negro. Celebración de una primera comunión y visita del Monseñor De Andrea. Instalaciones del Colegio Don Bosco de la ciudad de Bahía Blanca: su director, reverendo Pedro Savani; alumnos del colegio y alumnas del colegio María Auxiliadora. Monseñor de Andrea y señoras de la Cooperadora Salesiana recorren el Colegio San Francisco Sales en Viedma, cuyo edificio es símbolo arquitectónico de la ciudad. Visita a la Escuela Agrícola Salesiana San Isidro. Despedida a Monseñor De Andrea y a las Cooperadoras Salesianas en la estación de ferrocarril de Carmen de Patagones. Visita a Fortín Mercedes, importante centro salesiano, e Iglesia María Auxiliadora. Noria en el Río Colorado construida por el Padre Pedro Bonacina, importante para el riego en la zona. Mapa del viaje desde Viedma a Bahía Blanca pasando por Fortín Mercedes.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 305 m, 2 rollos (incompleto, actos 2 y 3 de ?)

Virado azul, virado naranja (8), teñido naranja (3) y virado azul combinados

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 276 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. El autor fue atribuido por los intertítulos, que no llevan su firma pero sí los mismos grafismos que otros documentos de su autoría. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 70, 71



81. [EXPEDICIÓN AL CERRO CAMPANARIO]

Argentina, [1930]

[De Agostini, Alberto María] (realización); [Obra Don Bosco] (producción)

Película Religiosa

Celebración de una misa y bendición de la cruz de hierro del Cerro Campanario, San Carlos de Bariloche, a cargo de Monseñor De Andrea, el 2 de febrero de 1930. Hidroaviones de la Armada Argentina cruzan el cielo.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 215 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido azul (2, 4) y virado azul combinados

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 50 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016 y en el Museo del Cine, 2018.

82. MISIONES SALESIANAS DE LA PATAGONIA

Argentina, [1930]

De Agostini, Alberto María (realización); Obra Don Bosco (producción)

Película Religiosa

Monseñor De Andrea visita la tribu de Painefilu, el cacique más anciano de los indios (sic intertítulos) Pehuelches del Malleu. En campo abierto, bajo el sol y el viento de la estepa, De Andrea ofrece misa, celebra bautismos y casamientos. De Andrea toma mate con campesinos indígenas que posan alegremente (sic intertítulos) para el fotógrafo. Los indígenas a caballo, entre ellos varios niños y mujeres con niños, despiden a De Andrea alzando sus sombreros.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 215 m, 1 rollo

Blanco y negro, teñido azul

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 200 m, 3 rollos

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material y el director por la firma del intertítulo. Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 146, 147, 220

83. PELÍCULA DEL GRAN DIARIO DE LA ARGENTINA, LA

Argentina, 1930

Cinematografía Valle (casa productora); Visugraphic Pictures (producción)

Película Industrial

Modélica realización de las llamadas “películas industriales” de Cinematografía Valle producidas por encargo, en este caso para el diario *La Nación* y con motivo del 60° aniversario de su fundación. Descripción detallada del proceso de redacción, linotipia, compaginación, impresión por rotativas, rotograbado y distribución del diario. Se incluyen imágenes paisajísticas que exhiben lo mejor de Argentina, fragmentos de *Visita del Teniente General don Bartolomé Mitre al Museo Histórico Nacional* (Eugenio Py, 1901), de *Mariano Moreno y la Revolución de Mayo* (García Velloso, 1915) e imágenes de distintos lugares y acontecimientos internacionales. Todas estas imágenes pertenecían al archivo de Cinematografía Valle y eran reutilizadas de acuerdo a las necesidades de las nuevas producciones.

35 mm, nitrato, acetato, copia de imagen, silente, 670 m, 3 rollos

Blanco y negro

35 mm, nitrato, fragmentos negativos de imagen, silente, 121 m, 2 rollos

Blanco y negro

— El título de la película de Py fue obtenido del texto de Barrios Barón, Carlos en la *Revista Lyra*, año XX, N°186-188, 1962. Fondo Museo del Cine y Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Preservada en un duplicado negativo blanco y negro, 2010. Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 57, 58, 98, 99, 112, 117-120, 122, 132, 140

84. [VIAJE A LAS ISLAS ORCADAS, MAYO 1930]

Argentina, [1930]

Autor desconocido

Película de Viaje

Vistas de las Islas Orcadas realizadas desde el buque ARA "1ª de mayo" al mando del teniente de navío Ángel Rodríguez por el Teniente Rodriguez. en su viaje de enero de 1930.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 69 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. La información fue atribuida por la etiqueta del envase original. Fondo Marina

85. MUÑEQUITA PORTEÑA

Argentina, 1931

Ferreyra, José Agustín (dirección); Barreiro, Gumer (fotografía y cámara); Lempard, Tadeo (fotografía y cámara); Magnano, Antonio (escenografía); SIDE - Sociedad Impresora de Discos Electrofónicos (fonografía); Bredt, Hans (adaptación musical); A.Z. Wilson (producción)

Ber, Antonio; Bunge, Julio; Delbene, Florentino; Forte, Arturo; Giácomo, Dionisio; Montiel, Lina; Paoli, Serafín; Randon, Edel; Soffici, Mario; Turgenova, María; Togneti, Rivera (intérpretes)

Drama

Una muchacha maltratada por su padre es seducida por un aventurero que la lleva a dejar el hogar y a su novio. Se inicia como cantora de tango y donde triunfa. El padre intenta asesinar al aventurero y termina encarcelado. La muchacha intenta suicidarse y el novio la rescata. Primer film hablado argentino con sonido sistema Vitaphone de discos fonográficos sincronizados (hoy perdidos).

35 mm, nitrato, negativo de imagen montado, mudo (originalmente sonora, sistema Vitaphone), 1219 m, 4 rollos (incompleta, actos 2, 4, 6 y 7 de 7?)

Blanco y negro

— Históricamente se conoció esta película como *Muñequitas porteñas* y del mismo modo se hace mención al título en las colas de seguridad de este material así como en algunos afiches promocionales. No obstante, no se conservan ni el título ni los créditos en soporte nitrato, y sí existe una copia preservada en video magnético que indica el título en singular. Asimismo se hace mención de este título en algunas de las críticas realizadas durante el estreno de la película en 1931 en los periódicos *Crítica* y *La Prensa*. De este modo se ha decidido atribuir el título en singular y los créditos en su totalidad a partir de la copia preservada en video magnético. Fondo Museo del Cine.

— Preservada por el Museo del Cine entre 2010 y 2017, con la colaboración en la digitalización de la TV Pública, ArriScan, L'Immagine Ritrovata y Cinain durante la Escuela de Preservación y Restauración Fílmica realizada en Buenos Aires en marzo de 2017. Se estrenó en el BAFICI 2017 y la presentación contó con una recreación de la banda sonora dirigida por Santiago Loza y Ariel Gurevich e interpretada en vivo por Rosario Bléfari, Javier Drolas, Vanesa Maja y Pato Aramburu en las voces y Fernando Kabusacki y Matías Mango en la música.

Pág. 45, 60-62, 103-105, 152, 182, 185, 186

86. ACTUALIDADES N° 15

Argentina, [1932]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Cinematografía Filippini (casa productora)

Actualidades

Noticias de La Pampa: inauguración de la piscina del Club Sportivo Independiente con la presencia de una delegación de nadadores de Trenque Lauquen y una multitud de espectadores al borde del agua; exhibición náutica, "water-polo", carreras y chapuzones; partido de "tennis" y pelota.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 170 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

87. INAUGURACIÓN DE LA IGLESIA NTRA. SRA. DE BUENOS AIRES. III-XII-MCXXXII

Argentina, 1932

Autor desconocido

Película Religiosa

Con motivo de inauguración se realiza una misa con una gran concurrencia de fieles, autoridades gubernamentales y eclesiásticas. Los niños toman protagonismo en su comunión para luego dirigirse a la peregrinación por los alrededores del templo.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 579 m, 2 rollos

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine.

88. [EL INFIERNO DEL CHACO, EN]

Argentina, 1932

Funes, Roque (realización); [Cristiani, Quirino] (animación)

Documental

Registros presumiblemente realizados durante la guerra del Chaco (1932-1935). Pruebas de montaje, intertítulos ("Paz en el Chaco") y animación de mapas.

35 mm, nitrato, fragmentos negativos de imagen, silente, 835 m, 5 rollos

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine.

— Preservada en 2009 por el Museo

del Cine e incluida en *Mosaico Criollo: Primera antología del cine mudo argentino*, 2009.

Pág. 26-27, 56, 107

89. GENERAL PICO BAJO CENIZAS

Argentina, [1932-33]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Actualidades

Las consecuencias de la erupción volcánica de los volcanes Descabezado Grande y Descabezado Chico (VII Región del Maule en Chile), Quizapú (Chile) y Tupungato (Mendoza) sobre las calles de General Pico. Las calles y los parques, completamente cubiertos por cenizas, dificultan el alimento del ganado y la movilidad normal de sus habitantes. Tareas de recolección de cenizas y su traslado a los médanos adyacentes a la ciudad.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 260 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 216

90. GALERÍA CINEMATOGRÁFICA INFANTIL

Argentina, [1933]

Filippini, Domingo Mauricio (realización); Venus Film - Cinematografía Filippini (casa productora)

Documental

Alrededor de cien niños posan delante de la cámara, cada uno presentado con su nombre y apellido, o con el nombre de sus padres. Bebés, adolescentes, mascotas, bailando, besándose, interpretando roles: la que cose, la que cuida al bebé, el maquinista, el pintor, el boxeador. Un catálogo de retratos con estilo fotográfico junto al fondo pintado del estudio de los Filippini en General Pico, La Pampa. La fecha de la película fue adjudicada por la marca del material; no obstante, existen testimonios orales que indican que la película podría haber sido realizada hacia 1933.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 275 m, 1 rollo

Blanco y negro

35 mm, nitrato, negativo de imagen, fragmentos positivos de imagen, silente, 90 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material y cruzada con el dato brindado por Pablo Reyero a partir de la identificación de uno de sus familiares. Fondo Filippini.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016 y restaurada digitalmente en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 42, 94, 103, 148

91. [PARTIDO 6 DE SEPTIEMBRE A TRAVÉS DEL FILM]

Argentina, 1932-33

Autor desconocido

Documental

Recorrido por el Partido 6 de Septiembre (hoy Partido de Morón) de la Provincia de Buenos Aires durante el gobierno de Manuel Fresco. Vistas de hospitales, escuelas, fábricas, empresas y diversos comercios locales, así como de sus trabajadores.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 518 m, 2 rollos (incompleto)

Blanco y negro

— El material no tiene créditos y el título fue atribuido por la información del envase original. La fecha fue atribuida por el período de gobierno del Sr. Juan Róvere (1932-1933) como intendente del Partido 6 de Septiembre, de acuerdo a un intertítulo que alude a este. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

Pág. 52, 94, 136, 139

92. SANTIFICACIÓN DE DON BOSCO, 2 DE ABRIL DE 1934 EN VATICANO

Italia, 1934

Sacras Film Roma (casa productora)

Película Religiosa

Multitud de fieles se reúnen en la plaza del Vaticano con la presencia del Papa Pío XI para la ceremonia de la santificación del sacerdote italiano Don Bosco. El sumo pontífice procede a la apertura de la Puerta Santa en la Basílica de San Pedro; los fieles que esperan desde primeras horas de la madrugada se acercan al acto de apertura.

35 mm, nitrato, copia de trabajo, silente, 137 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material presenta intertítulos intercalados entre secuencias pero con una duración de un fotograma, por lo que podría tratarse de una copia de trabajo. Los intertítulos, además, son en español, por lo que podría tratarse de un material producido para ser exportado. Coexisten ventanillas mudas y sonoras, lo que hace difícil especificar si se trata de una película muda o sonora. Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

93. [XXXII CONGRESO EUCARÍSTICO INTERNACIONAL]

Argentina, 1934

Cinematografía Valle (casa productora); [Misión Salesiana en Argentina] (distribución)

Película Religiosa

Actos del XXXII Congreso Eucarístico Internacional en la Ciudad de Buenos Aires. Celebración conducida por el Cardenal Pacelli, secretario de estado de la Santa Sede. Desfile procesional por Avenida Alvear con la presencia del presidente de la República Argentina Gral. Agustín P. Justo, el vicepresidente Julio Argentino Roca, los ministros del Interior, Relaciones Exteriores, Justicia, Marina y de Obras Públicas, y el Arzobispo de Buenos Aires Monseñor Luis Copello, entre otras autoridades. Multitud de fieles acompañan en las calles. Cierre con el himno nacional junto al fervoroso relato patriótico-cristiano del vicario general de la Armada Argentina, Monseñor Dr.

Dionisio R. Napal. Registro sonoro con el sistema Forest Phonofilm, patente de la Corporation Argentino Americana de Films.

35 mm, nitrato, copia de imagen y sonido, sonoro (óptico, sistema forest phonofilm), 245 m, 1 rollo (incompleta, sólo acto 2 de 2)

Blanco y negro

— Fondo Salesianos, Serie Don Bosco.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 60

94. [ARGENTINA GANADERA]

Argentina, [1935]

[Sorianello, Alberto?] (montaje)

Documental

Construido a partir de fragmentos de diversa procedencia y fecha de realización (entre 1922 y 1935), se trata de un relato sobre la industria ganadera en Argentina. Ganado vacuno, ovino y su exportación. Algunas imágenes parecieran pertenecer al film *La Pampa* (1921) realizado por Cinematografía Valle.

35mm, nitrato, copia de imagen y sonido, silente; sonoro (óptico, tipo densidad variable), 304 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El documento presenta una diversidad de marcas marginales y fechas de fabricación (desde 1921 a finales de la década del 30) así como la variación de tamaños y formatos de ventanilla. Se trata de un montaje de elementos heterogéneos que presumiblemente hayan pertenecido a la empresa Cinematografía Valle, donde trabajaba Alberto Sorianello. La fecha fue atribuida por la marca marginal más nueva. Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 110, 227

95. [FRAGMENTOS SIN IDENTIFICAR, PELÍCULAS CON VICENTE PADULA]

[Estados Unidos], [1926, 1936]

Autor desconocido

Padula, Vicente (intérprete)

Drama

Fragmentos de películas de ficción protagonizados por Vicente Padula cuyos títulos permanecen sin identificar.

35 mm, nitrato, fragmentos positivos de imagen, silente, fotogramas sueltos

Blanco y negro, teñido azul (3), teñido naranja (3), Kodachrome de dos colores

— El material se encuentra fragmentado en un sobre, en lo que parece ser una colección personal realizada por el intérprete de aquellas películas donde actuó. Las fechas fueron atribuidas por las marcas de los materiales. Fondo Museo del Cine.

Pág. 82

96. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, EN 55° ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA PLATA]

Argentina, [1936]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Celebraciones en conmemoración del 55° aniversario de la fundación de la ciudad de La Plata, con la presencia del presidente de la república Gral. Agustín P. Justo, el intendente de la ciudad Luis Berro y el gobernador de la provincia de Buenos Aires Manuel Fresco.

35 mm, nitrato, copia de imagen y sonido, sonoro (óptico, tipo densidad variable), 274 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

97. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, ENTREGA BANDERAS Y CRUCIFIJOS A ESCOLARES, 9 DE JULIO DE 1937]

Argentina, [1937]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Acto escolar en conmemoración del Día de la Independencia con la presencia del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco, y alumnos de distintos distritos de la provincia. Entrega de banderas y crucifijos.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 304 m, 1 rollo

Blanco y negro, virado azul

— El material no tiene créditos. El título, la fecha y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. Fondo Museo del Cine.

Pág. 76



98. NOTICIARIO PROVINCIA DE BUENOS AIRES [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, VISITA ARRECIFES]

Argentina, [1937]

[Irigoyen, Julio] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora)

Película de Propaganda Política

Concentración de camiones de la federación de camioneros y discursos del gobernador. Inauguración de la escuela profesional para niñas de las Damas Vicentinas de Mar del Plata. "Extraordinarias proporciones por lo grandioso y entusiasta, alcanzó el acto

realizado en Arrecifes por los trabajadores del campo en honor y reconocimiento al primer magistrado de la provincia Doctor Manuel A. Fresco." (extraído de los intertítulos de la película)

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 250 m, 1 rollo

Blanco y negro

— La fecha fue atribuida por la marca marginal del material. Fondo Museo del Cine.

Pág. 107



99. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, VISITA BOLÍVAR, 14 DE NOVIEMBRE DE 1937]

Argentina, [1937]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Actos multitudinarios con la presencia del gobernador de la provincia, junto al monumento de Julio Argentino Roca y las consignas de "Dios, Patria, Hogar".

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 152 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título, la fecha y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. Fondo Museo del Cine.

100. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, EN INAUGURACIÓN DE PALACIO MUNICIPAL, MERLO]

Argentina, [1937]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Visita a instituciones de la ciudad de Merlo por parte de una comitiva integrada por el intendente municipal don Ricardo F. Fresco, los diputados Ángel San Rome y Juan Carlos Cánepa y el gobernador Manuel Fresco. Visitas al Hospital Municipal y a la Municipalidad, donde se ofrece un almuerzo a la comitiva.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 120 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. Fondo Museo del Cine.

101. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, EN INAUGURACIÓN DE BIBLIOTECA Y MUSEO, CASA DEL ACUERDO, SAN NICOLÁS]

Argentina, [1937]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Inauguración de la biblioteca y museo de la Casa del Acuerdo en la ciudad de San Nicolás con la presencia del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco.

35 mm, nitrato, acetato, copia de imagen y sonido, sonoro (óptico, tipo densidad variable), 152 m, 1 rollo

Blanco y negro

— Fondo Museo del Cine.

102. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, VISITA SAN PEDRO, 25 DE OCTUBRE DE 1938]

Argentina, [1938]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

El gobernador de la provincia de Buenos Aires Manuel Fresco llega a la estación ferroviaria de la ciudad de San Pedro, Buenos Aires. Autoridades locales y una multitud acompañan su recorrido por las calles de la ciudad, pasando por el Palacio Municipal y la parroquia Nuestra Señora del Socorro. Palco de autoridades y desfile. Banquete y discursos.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 43 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título, la fecha y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

103. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, VISITA CARHUÉ, 3 DE DICIEMBRE DE 1938]

Argentina, [1938]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Durante la gestión del gobernador don Manuel Fresco se inauguró el Palacio Municipal en el pueblo de Carhué, el 3 de diciembre de 1938. La emblemática obra municipal del arquitecto Francesco Salamone. Una multitud de personas sale a las calles en son de festejo. Banderas de Argentina, discursos, banquete, bombos y orquesta.

35 mm, nitrato, negativo de imagen, silente, 158 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título, la fecha y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. Fondo Museo del Cine.

104. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, INAUGURÓ UN HOSPITAL EN PERGAMINO, 27 DE MAYO DE 1938]

Argentina, [1938]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Inauguración del hospital para tuberculosos; Hospital San José, nuevo pabellón para hombres. Recibimiento de enfermeras y niños al gobernador Manuel Fresco.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 61 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título, la fecha y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. Fondo Museo del Cine.

— Digitalizado en el Archivo de la RTA, 2016.

105. [MANUEL FRESCO, GOBERNADOR DE LA PROV. DE BUENOS AIRES, EN CONCENTRACIÓN DE TRABAJADORES DE AGRICULTURA, LA PLATA]

Argentina, [1938]

[Irigoyen, Julio?] (dirección); Buenos Aires Film (casa productora); Distribuidora Argentina de Films (distribución)

Película de Propaganda Política

Concentración de trabajadores de agricultura en la ciudad de La Plata con la presencia del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Manuel Fresco, en apoyo a la reciente sanción de la Ley N° 4.548 de reforma laboral.

35 mm, nitrato, copia de imagen, silente, 228 m, 1 rollo

Blanco y negro

— El material no tiene créditos. El título y el distribuidor fueron atribuidos por la información del envase original. La fecha fue atribuida por el período de gobierno del gobernador Manuel Fresco. Fondo Museo del Cine.

106. BUENOS AIRES CITY = CIUDAD DE BUENOS AIRES

Argentina, [1939]

Pardo, Felipe E. (realización, montaje); Sorianello, Alberto (realización, montaje); Argentine National Committee - Golden Gate International Exposition (producción)

Película de Montaje

Película de divulgación turística realizada para la presentación de la ciudad de Buenos Aires en la Exposición Internacional Golden Gate en San Francisco, Estados Unidos. Construida a partir de fragmentos de diversa procedencia y fecha de realización, muestra la actividad portuaria en La Boca, vistas aéreas de la ciudad, edificios emblemáticos y calles del centro, un recorrido filmado desde un tranvía, las plazas más importantes, la costanera sur, el hipódromo, un estadio de fútbol.

35 mm, nitrato, negativo de imagen montado, mudo, 700 p, 1 rollo

Blanco y negro

— El documento presenta una diversidad de marcas marginales y fechas de fabricación (desde 1916 a finales de la década del 30) así como la variación de tamaños y formatos de ventanilla. Se trata de un montaje de elementos heterogéneos que presumiblemente hayan pertenecido a la empresa Cinematografía Valle, donde trabajaba Alberto Sorianello (codirector de la película y productor de la agrupación documental). Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág. 111, 121-123

107. THE GREAT WALL OF THE WEST = LA GRAN PARED DEL OESTE

Argentina, [1939]

Pardo, Felipe E. (realización, montaje); Sorianello, Alberto (realización, montaje); Argentine National Committee - New York World's Fair Exposition (producción)

Película de Montaje

Película de divulgación turística realizada para la presentación de Argentina en la Exposición Internacional de New York. Construida a partir de fragmentos de diversa procedencia y fecha de realización, muestra la actividad económica de ciudades que se encuentran junto a la Cordillera de los Andes: Salta, Jujuy, San Juan, Mendoza. La economía fruticultora y el cultivo de la vid. Las fábricas vitivinícolas y su transporte ferroviario.

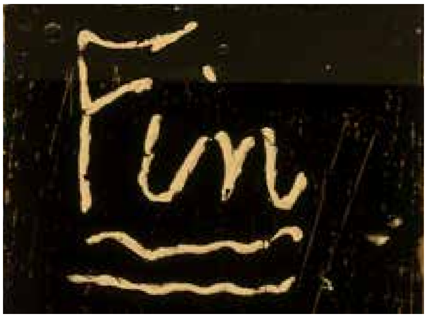
35 mm, nitrato, negativo de imagen montado, mudo, 320 m, 1 rollo

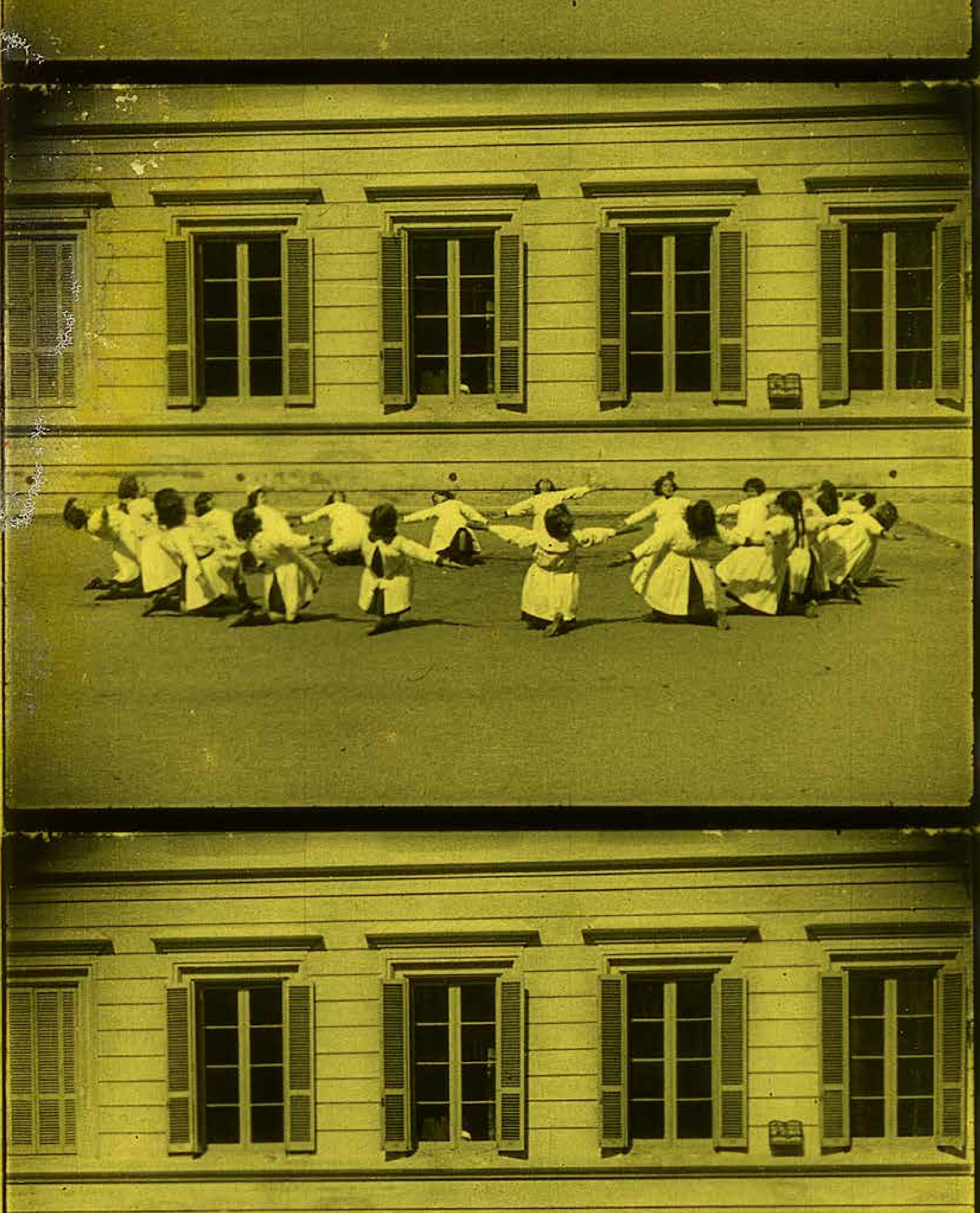
Blanco y negro

— El documento presenta una diversidad de marcas marginales y fechas de fabricación (desde 1916 a finales de la década del 30) así como la variación de tamaños y formatos de ventanilla. Se trata de un montaje de elementos heterogéneos que presumiblemente hayan pertenecido a la empresa Cinematografía Valle, donde trabajaba Alberto Sorianello (codirector de la película y productor de la agrupación documental). Fondo Museo del Cine, Serie Sorianello.

— Digitalizado en el Museo del Cine, 2018.

Pág.







— ID 28

Descripción de Fondos documentales

JULIETA SEPICH



Fotografía de
Mariana Sapriza

INTRODUCCIÓN

Este apartado ofrece al lector una dimensión aumentada de los archivos así como de los perfiles de aquellos que los produjeron y crearon (sean personas físicas o instituciones). De esta manera, presenta una breve historia y el contexto en el que estos documentos surgieron. Además, da cuenta de las características de la custodia y de las intervenciones que se realizaron dentro del Museo para preservarlos. Es así que esta sección se relaciona con la procedencia y descripción de los documentos pertenecientes al Catálogo.



— ID 07

FONDO COLEGIO NACIONAL BUENOS AIRES

Acerca de la institución

El Colegio Nacional de Buenos Aires es una institución educativa de enseñanza media y de carácter público, laico, gratuito y universal. Fue fundada por el presidente Bartolomé Mitre en 1863 en la Ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina. Es uno de los más centros educativos referentes de la nación y fue creado con propósitos pedagógicos, culturales y sociales. Integra desde 1911 la Universidad de Buenos Aires, y ocupa un edificio monumental diseñado y construido para albergarlo. Se eleva en un solar histórico, en el casco histórico de la ciudad, en donde funcionaron institutos de segunda enseñanza desde el siglo XVII. La historia del Colegio coincide en gran medida con la historia del desarrollo cultural de país; el Colegio cuenta entre sus exalumnos a numerosas personalidades destacadas en los campos de la política, las humanidades, las artes y las ciencias, incluyendo a los primeros Premio Nobel de la Argentina.

Acerca del archivo

El volumen asciende a 126 registros (títulos) en 35 mm en soporte nitrato y diacetato. En esta nómina, siete documentos fueron producidos por Pathé, siete tuvieron distribución local y los restantes fueron producidos por la Gaumont. Las fechas extremas de este archivo se identifican entre 1910 y 1926.

Existe una conexión entre la constitución de este fondo y la figura de Pablo Ducrós Hicken. Aun cuando los documentos de este fondo fueron agrupados con anterioridad, Ducrós Hicken fue alumno del Colegio y seguramente vio estas películas en las proyecciones realizadas durante las clases. Ya como exalumno, donó a la institución la película *La cacería de animales salvajes en El Congo* (ID 22). Como realizador, además, produjo una película en honor al colegio que se incluye en este catálogo (ID 34).

Procesos técnicos y accesibilidad

Otorgado en custodia al museo del Cine en la década de 1980. El acceso a los materiales depende del tipo de restricciones que informen los custodiantes en cada caso. Los materiales para los que se autoriza el copiado están sujetos a los usos que pueda realizar el usuario. Existen duplicaciones en soporte digital y algunas de ellos han sido restauradas digitalmente. El tramo del acervo documental incluido en esta publicación se ha terminado de procesar (clasificar y describir) en junio de 2019.

Fuente consultada

Brandariz, Gustavo A. (2010). *El Colegio Nacional de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Investigaciones Históricas de la Manzana de las Luces.



— ID 89

FONDO FILIPPINI

Acerca de los productores

Domingo Mauricio Filippini y Domingo Mario Filippini son considerados los más notables creadores de imágenes de la provincia de La Pampa.

Domingo Mauricio Filippini nació en 1886 y se radicó en General Pico en 1912. Fotógrafo y realizador cinematográfico, fue el fundador de la Casa Filippini y dueño del cine Belgrano Park. Le aportó fotografías a L. Brudaglio para su álbum gráfico de General Pico. Realizó películas publicitarias, documentales y algunos cortometrajes como *Carlitos en La Pampa*, en la década de 1920, y *General Pico bajo las cenizas* en 1932. Distribuía películas de la Paramount y proyectores en La Pampa, Córdoba y provincia de Buenos Aires. Falleció el 23 de mayo de 1973.

Su hijo, Domingo Mario Filippini, nació en General Pico el 27 de julio de 1916 y falleció en la misma ciudad el 30 de mayo de 2013, a los 96 años. Comenzó a tomar fotos a los ocho años con una cámara que le regaló su papá. Como él, realizó cortometrajes periodísticos y publicidades que incluían dibujos animados, trucos y escenas cómicas. Trabajó en el Belgrano Park y fue fotógrafo del diario *La Reforma*, donde implementó un sistema técnico (*clisés*) con el que se podía publicar la foto de un hecho al día siguiente de que ocurriera, algo inédito en la zona.

Acerca del archivo

En 2008 la familia Filippini otorga en guarda temporal para su conservación, estudio y digitalización toda la producción fílmica y fotográfica (Fondo) de Domingo Mauricio y Domingo Mario Filippini al Archivo Histórico Provincial "Prof. Fernando Aráoz" de La Pampa. La conformación del Fondo se identifica entre el 1905 y la década de 1980. Los documentos más antiguos y también los más modernos se encuentran en soporte fotográfico (1905-década de 1980); en tanto, los fílmicos comprenden el período 1926-1976 y los de Hemeroteca, 1924-1977. Actualmente, la colección de películas en soporte nitrato se encuentra bajo la custodia del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" en la Ciudad de Buenos Aires. Se trata de alrededor de 30 registros (títulos) en 38 rollos en 16 y 35 mm, en soporte nitrato, diacetato y acetato.

Procesos técnicos y accesibilidad

El acta acuerdo de custodia firmada con el Archivo Histórico Provincial "Prof. Fernando Aráoz", Santa Rosa, La Pampa, se celebró en 2016. El acceso a los materiales depende del tipo de restricciones que informen los custodiantes en cada caso. Existen duplicaciones en soporte digital de algunos documentos. Otros no se encuentran digitalizados y su reproducción depende de su estado de conservación (variable). El tramo del acervo documental incluido en esta publicación se ha terminado de procesar (clasificar y describir) en junio de 2019.

Fuentes consultadas

Archivo Histórico Provincial "Prof. Fernando Aráoz" (2010). *Entrevista a Domingo "Poroto" Filippini*, La Pampa.

Cappa, Carolina (2017). "El archivo fílmico de los Filippini". II Jornadas. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas (CeDInCI/UNSAM).

Etchenique, Jorge y Pena, Christian (2003). *Apuntes para una historia del cine en territorio nacional de La Pampa*, Ministerio de Cultura y Educación de La Pampa.

López Castro, Guillermo (2015). *Informe Valoración del Fondo Filippini*, La Pampa.



— ID 22

FONDO MUSEO DEL CINE PABLO DUCRÓS HICKEN

Acerca de la institución

El Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” de la Ciudad de Buenos Aires fue creado el 1º de octubre de 1971 a partir de la colección cinematográfica donada por la viuda del investigador y coleccionista Pablo C. Ducrós Hicken. En su acta fundacional, define los objetivos centrales que se mantienen hasta hoy: exhibir y conservar los objetos que forman parte de su patrimonio y acrecentar la colección dedicada al cine argentino. De tal manera, los bienes que preserva el museo no se limitan sólo a películas, sino que también incluyen cámaras, proyectores, moviolas y demás elementos de la técnica cinematográfica, que se fueron sumando –desde sus inicios– a piezas de vestuario y escenografía, maquetas, utilería, guiones, planes de rodaje, informes de producción, gacetillas, fotografías, publicidades y críticas.

Desde su fundación hasta 1976, el primer director del museo fue el crítico e investigador Jorge Miguel Couselo, que fue sucedido por el crítico Rolando Fustiñana (Roland), fundador de la Cinemateca Argentina. Más adelante, otros directores fueron el crítico y cineasta Guillermo Fernández Jurado, el crítico e investigador José María Poirier Lalanne y el documentalista David Blaustein. Desde 2008, su directora es la investigadora y especialista en preservación audiovisual Paula Félix-Didier.

El museo funcionó previamente en seis sedes: el Teatro Municipal General San Martín, el ex-Instituto Di Tella, el Centro Cultural Recoleta, el edificio de Sarmiento al 2500, Defensa 1220 (el antiguo edificio de la empresa textil Piccaluga), en Feijóo 525, hasta que el 1° de agosto de 2011 llegó a su ubicación actual, el histórico edificio del barrio de La Boca en Caffarena 51 –parte de la antigua usina de la Compañía Ítalo Argentina de Electricidad construida en 1916–. A esta sede se le sumó a pocas cuadras, en 2013, otra sede técnico-administrativa –en Ministro Brin 615–, que contiene los depósitos de material fílmico y archivo en general así como las áreas técnicas de cineteca, conservación y catalogación de guiones y fotografías.

Acerca del archivo

Cuenta con más de 90 mil rollos de película, en varios soportes y formatos, que configuran diversas colecciones, entre las que se destacan la de nitrato (motivo central de esta edición), que incluye el primer largometraje de ficción argentino (*Amalia*, 1914); la colección “Argentina Sono Film” que contiene clásicos del estudio fundado en 1933 y sinónimo de la denominada “Edad de Oro” del cine argentino, y la colección “Manuel Peña Rodríguez”, que contiene varias películas mudas argentinas y extranjeras que se creían perdidas, como la versión completa del clásico alemán *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927).

El acervo documental está conformado además por una diversidad de géneros vinculados a la industria y algunos fuera de ella. Es el caso de materiales de cine publicitario, noticiarios (con el máximo exponente de *Sucesos Argentinos* –1938 a 1972–), cine de

animación (como los cortometrajes realizados por la productora argentina CINEPA) y cine educativo (como la colección de películas de divulgación científica, realizadas en Francia entre 1912 y 1914 por la productora Pathé), entre otras colecciones que componen el patrimonio preservado por el museo.

De esta manera, el patrimonio del museo va trazando un panorama complejo, amplificando en su última gestión sus misiones y funciones para inscribir dentro de los archivos audiovisuales una perspectiva transversal a las producciones netamente industriales y conformar una historia heterogénea en tanto discursos, materialidades y soportes.

Las fechas de los materiales se remontan a 1910 y llegan hasta el presente. Cabe aclarar que por tratarse de un fondo abierto, su volumen considera un crecimiento notable y periódico, fundamentado por las misiones y funciones trazadas por la institución.

Desde sus inicios el museo ha ingresado, gestionado y custodiado los materiales bajo la figuras de donación, custodia y usucapión, entre otras modalidades.

Asimismo, la investigación ha sido clave en las estrategias para una gestión documental eficiente. La inclusión de recursos en tal sentido ha posibilitado que las tareas de identificación y sobre todo de catalogación se conviertan en un diferencial para el tratamiento de la documentación.

Por último, es importante señalar que el área correspondiente al acervo audiovisual cuenta desde 2012 aproximadamente con un abordaje archivístico que ha impactado tanto en la ejecución de los procesos técnicos centrales como en la generación de protocolos, instrumentos y diseño de herramientas para la gestión, visibilidad y difusión de este patrimonio.

Procesos técnicos y accesibilidad

El área ha realizado, en gran parte de su acervo, la tarea de Registro-Inventario. En ella, se trabaja en la identificación técnica, administrativa y material de numerosos tramos de las colecciones y fondos. Se ha abordado además la clasificación, ordenación, ampliación y normalización de las tareas de descripción y catalogación.

El acceso a los materiales depende del tipo de restricciones que informen los custodiantes en cada caso, las que se incluirán en el acta acuerdo. Los materiales para los que se autoriza el copiado están sujetos a los usos que pueda realizar el usuario. Existen duplicaciones en soporte digital, y algunos de ellos han sido restaurados digitalmente.



— ID 27

FONDO MUSEO DEL FIN DEL MUNDO

Acerca de la institución

A comienzos de la década de 1960, el gobernador Ernesto M. Campos, por decreto de fecha 14 de agosto de 1961, estableció en Ushuaia el Museo Regional de Tierra del Fuego. En 1978, mediante el Decreto N.° 1.533, con el aporte de un capital inicial a cargo del Gobierno Territorial, y previa cesión del edificio por parte del Banco Nación, se creó finalmente el Museo Territorial, inaugurado el 18 de mayo de 1979, coincidiendo esta fecha con la celebración del Día Internacional de los Museos. Su primer director, quien conservó su cargo hasta el año 2003, fue Oscar Pablo Zanola. Con la provincialización del llamado Territorio Nacional (1991) y su conversión a Provincia de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur, Zanola solicitó oficialmente el cambio de denominación del Museo Territorial, siendo reconocido desde entonces como "Museo del Fin del Mundo".

Acerca del archivo

El Fondo Museo del Fin del Mundo custodiado por el Museo del Cine está conformado por cuatro películas (soporte nitrato en 35 mm, 4 rollos, copias de imagen) producidas por Federico Valle, tres de las cuales son fragmentos de animaciones realizadas por Quirino Cristiani y que fueran parte de los *Film Revista Valle*. Fueron conservadas en el Museo del Fin del Mundo en Ushuaia, desconociendo su llegada hasta allí. En 2010 se establece un convenio de trabajo entre el Museo del Cine y el Museo del Fin del Mundo a partir del cual los films de nitrato depositados en Ushuaia son trasladados a Buenos Aires para su preservación y guarda en instalaciones del Museo del Cine. El Acta Acuerdo entre ambas instituciones fue recién firmada en 2018, aun cuando la guarda da inicio en 2009. El alcance de estos documentos se extiende entre los años 1921 y 1922.

Procesos técnicos y accesibilidad

El acceso a los materiales depende del tipo de restricciones que informen los custodiantes en cada caso. Existen duplicaciones en soporte digital, y algunos de ellos han sido restaurados digitalmente. El tramo del acervo documental incluido en esta publicación se ha terminado de procesar (clasificar y describir) en junio de 2019.

Fuente consultada
mfm.tierradelfuego.gov.ar



— ID 82

>
— ID 30

FONDO SALESIANOS

Acerca de la Institución

La congregación de los Salesianos de Don Bosco fue fundada el 18 de diciembre de 1859 por Juan Bosco en el Oratorio de San Francisco de Sales, Valdocco, Turín (Italia). El primer país por fuera de Europa en recibir a los salesianos fue Argentina, adonde estos llegaron en 1875. Don Bosco orientó su obra hacia la niñez y juventud. Su misión de evangelización está presente en 129 países y cuenta con 16.094 religiosos Salesianos en todo el mundo. Los ejes centrales de la institución son el Asociacionismo, las tareas en torno a la Educación - Cultura, y la Evangelización y Catequesis.

Acerca del archivo

El Fondo Salesianos o Familia Salesiana está conformado por films producidos y archivados por las distintas comisiones fílmicas de producción y exhibición de la Misión Salesiana en Argentina. Se divide en dos Secciones de acuerdo a sus misiones: una correspondiente a la sede en Bahía Blanca y otra en Buenos Aires, sede Almagro.

El volumen del mismo asciende a 41 registros (títulos), 189 rollos en soporte nitrato en 35 mm (más algunos pocos ítems en 16 mm acetato). Contiene negativos originales de cámara, copias incompletas de largometrajes, copias de vistas-registros, descartes. Se trata de vistas y registros de actos conmemorativos y eventos religiosos. Entre ellas, Procesiones, Peregrinaciones y Misas. Además se identifican celebraciones de Eventos deportivos, Conmemoraciones y Congresos religiosos. Sus fechas extremas se han identificado o atribuido entre 1910 y 1934.

Procesos técnicos y accesibilidad

La sede de custodia en el Museo del Cine se celebra en 2016 en el caso de Sub-Fondo Bahía Blanca, y en 2018 para el Sub-Fondo Don Bosco. El acceso a los materiales depende del tipo de restricciones que informen los custodiantes en cada caso. Existen duplicaciones en soporte digital de algunos documentos. Otros no se encuentran digitalizados y su reproducción depende de su estado de conservación (variable). El tramo del acervo documental incluido en esta publicación se ha terminado de procesar (clasificar y describir) en junio de 2019.

※

Fuente consultada
donbosco.org.ar



Glosario

ELABORADO POR JULIETA SEPICH Y CAROLINA CAPPA

INTRODUCCIÓN

Este apartado comprende y recupera ciertos términos de este volumen, incluyendo los campos de descripción pertenecientes al Catálogo y otros referidos a expresiones en los textos. La intención no es inaugurar una serie de definiciones sino servir de instrumento para esta lectura. Sin embargo, cabe aclarar que se han tomado en cuenta fuentes relevantes de la disciplina para ajustar su perspectiva a las necesidades de esta edición.

Año

Equivale al campo "Fecha-s" y designa el año de realización del documento. Se trata de un dato muchas veces incierto, por lo que suele determinarse a partir de las marcas marginales de fabricación de los materiales o documentación anexa. Se puede configurar con mención a un intervalo (topes cronológicos o fechas extremas). La forma de mención se adopta de las Reglas de Catalogación de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos). Ejemplos utilizados:

- *[1969]:* fecha probable
- *[1906-1912]:* período de fechas extremas o topes cronológicos.
- *[191-]:* década segura.
- *[191-?]:* década probable.

Archivo

Se define a través de tres acepciones:

- Conjunto de documentos sea cual fuere su forma y física o moral que son conservados por sus creadores o por sus sucesores para sus propias necesidades, o bien transmitidos a una institución de archivos competente.
- Institución responsable de la acogida, inventariado, conservación y servicio.
- Edificio o parte de un edificio donde los documentos son conservados.

Catálogo

Instrumento de consulta que describe las unidades documentales de una serie o parte de ella y que tratan de un mismo asunto. Es un instrumento de descripción, en algunos casos complejo, pues implica la investigación y el análisis exhaustivo de los documentos, y por ello sólo se aplica para describir determinadas agrupaciones o categorías de documentos.

Contenedor

Contenido del documento en otros soportes

y formatos. Este campo está en relación con el de existencia y localización de originales y copias. Relacionado con la "Tradición documental" y los conceptos de **Soporte** y **Generación**.

Descripción del contenido

Resumen o alcance del contenido del **Documento**-obra. Sinopsis breve de los asuntos, temas o aspectos esenciales tratados en la unidad de descripción.

Digitalización

Proceso por el cual un documento de carácter tangible se transforma o modela a un formato digital intangible. En este proceso se producen a su vez datos (metadata - dato sobre dato) que dan cuenta del mismo y forman parte de ese nuevo documento. El proceso de digitalización posibilita la **Preservación** (en otros **Contenedores**) a corto y largo plazo frente a diferentes problemáticas en archivos, como la obsolescencia programada. Esta transformación supone, además, facilitar el acceso a la documentación, cuya materialidad (**Soporte** y formato) es vulnerable o en un proceso de deterioro irreversible.

- **Digitalizado en el Museo del Cine:** método de telecineado realizado con una D-Observer FSC HDT versión Cat Cine 8 adaptada. Resolución de video PAL SD.
- **Digitalizado en Archivo RTA:** método de transfer realizado con un equipo Debrie HD. Resolución de video HD. Procesos realizados durante el convenio entre RTA y el Museo del Cine durante 2016-2017.
- **Digitalizado cuadro a cuadro, proyecto experimental del Museo del Cine:** método de digitalización cuadro a cuadro con un escáner de transparencias hogareño y posteriormente animado; para películas con avanzado nivel de descomposición.

Documento

Información contenida con independencia de su **Soporte** y características. *Document*. Algunas de sus acepciones, aplicaciones o funciones en diversos contextos pueden equivaler a obra (artística-editada) o registro (enunciado donde juega lo involuntario).

Documento de archivo

Información contenida en cualquier soporte y tipo documental (visual, audiovisual, sonoro, etc.), producida, recibida y conservada por cualquier organización o persona en el ejercicio de sus competencias o en el desarrollo de su actividad. Su característica fundamental es la interdependencia.
Ver **Nivel**.

Empalme

Unión de dos fragmentos o planos de película que se realizan durante el montaje. El empalme es el primer tipo de montaje de planos que se utilizó para montar las escenas que se suceden, una detrás de otra, dándole coherencia y sentido.

Emulsión

Componente fotográfico de la película que consiste en dispersiones de elementos fotosensibles como capas delgadas sobre un soporte plástico. El tamaño y el grado de sensibilidad a la luz de estos granos determinan la cantidad de luz requerida para registrar una imagen.

Equipo de realización

Responsables de las diferentes áreas que formaron parte de la creación del documento. En esta publicación la denominación de los mismos responde a un contexto donde las taxonomías no se habían aún formalizado en roles con funciones contemporáneas, cuyo inicio se encuentra en el modelo industrial. Algunos casos:

- **Cámara y fotografía:** refiere a una función en la época denominada como cameraman, operador, tomavistas.
- **Casa productora:** refiere a un equipo responsable de la realización, producción y distribución, cuyos agentes individuales se desconocen o conocen sólo parcialmente.
- **Comitente:** refiere a quien encarga la producción de una película.
- **Dirección:** en la época también denominado dirección artística o *regisseur*.
- **Realización:** en la época también denominado cinematografista; a diferencia de dirección, refiere a la persona responsable de la ejecución integral del film en los roles de dirección, cámara, montaje, laboratorio.

Generación

Cada una de las instancias de reproducción de un material dentro del árbol generacional de reproducción de una película. Considerando que el cine se inscribe en un proceso industrial de reproducciones, las variedades materiales que existen de un documento pueden introducir modificaciones sustanciales; el estudio de la localización de cada material en su cadena generacional es fundamental para la clasificación y restauración del documento. Relacionado con el concepto archivístico de "Tradición documental": en el vocabulario de la Comisión Internacional de Diplomática se define como "la sucesión de estados de un documento desde su creación (forma original que rige la intencionalidad del autor) y la forma en la que este ha sobrevivido".

Género
Pensado en un principio con perspectivas normativas y en referencia a producciones culturales. Relacionado con acuerdos preliminares de temas, asuntos, estilo, estructuras narrativas, etc. En el período que abarca esta publicación, los géneros intentaban obedecer a una taxonomía, clasificando las producciones según las necesidades de articular el lenguaje desde un sistema de convenciones. Para películas de ficción: Drama, Drama histórico, Drama campero, Comedia. Para películas de no ficción: Actualidades, Animación, Divulgación científica, Documental, Eventos sociales, Familiar, Institucional, Película de expediciones/exploraciones, Película etnográfica, Película de montaje, Película de propaganda, Película industrial, Película religiosa, Película de viaje, Vistas.

Idioma
Lengua utilizada en la unidad de descripción. En el caso de esta publicación, aparecen en español, excepto los que se mencionan en el campo **Nota archivística**.

Impresión
Procedimiento de reproducción fílmica de los materiales desde un negativo a un positivo –o viceversa–. Esta práctica permite, entre otras cosas, obtener copias de exhibición desde un negativo original, realizar copias de preservación, realizar efectos visuales en laboratorio. Se homologa a los términos “tiraje” o “copiado” y suele asociarse a “duplicación”.

Integridad
Identifica si el documento se encuentra completo o incompleto. Puede referirse a la falta de un acto o rollos. En el caso de esta edición, algunas pruebas de falta de integridad se han hallado en documentación exógena (indicios externos) y en cruces con otros documentos de la Colección. Esto sucede en casos con publicaciones de films de ficción donde se informa la duración o longitud.

Intertítulos
Conocidos también como leyendas, rótulos o carteles, son textos que acompañan la narración en el período mudo y que cumplían y aseguraban algunas funciones. Han sido utilizados como complementario o en algunas oportunidades como reemplazo del temprano comentarista o presentador del período. Los intertítulos tienen usos y funciones diversas: descriptiva, narrativa, desplazamiento de diálogos, ruidos, efectos, etc. Además, desde el punto de vista de la identificación del documento, tienen un valor fundamental para comprenderlo e interpretarlo.

Longitud
Duración del elemento fotoquímico indicada en metros (m.). A partir de la longitud puede obtenerse la duración del documento, considerando su velocidad de proyección medida en fotogramas por segundo (16, 18, 20, etc.).

Marca marginal
Marca inscrita en los materiales fílmicos junto a las perforaciones. Refiere a los fabricantes del soporte, quienes algunas veces incluían códigos de la fecha de la producción del material. Se trata de un dato fundamental para la atribución del **Año** de las películas.

Máscara
Llamado en inglés *catch* y *cache* por los franceses, se trata de la cobertura parcial del lente de la cámara que deja ver un recorte del campo visual. En el período mudo, se experimentan los más variados formatos de pantalla (en óvalo, rectángulos verticales, cuadrados, etc.) como remedando los marcos pictóricos propios del retrato, del paisaje o de otras especialidades a los que el cine de entonces acostumbraba referirse. Estas experimentaciones visuales, utilizadas comúnmente en los años 20, fueron dando paso a máscaras que por su función narrativa aludían a puntos de vista inusuales como el ojo de una cerradura, observaciones con largavistas o miras telescópicas.

Nivel
Se refiere a la identificación de organización dentro de la unidad de descripción. Describe su ubicación en la clasificación. Términos asociados:

- **Fondo:** Conjunto total de documentos o archivos reunidos por una institución en el ejercicio de sus actividades y funciones.
- **Serie:** División de un fondo o sección, que corresponde al conjunto de documentos producidos en el desarrollo de una misma función o actividad regulados por el mismo procedimiento. Los documentos pertenecientes a una misma serie, habitualmente, comparten tipología. Sin embargo, en algunos casos pueden atribuirse a un tema o asunto específico similar.
- **Colección:** Conjunto artificial de documentos acumulados sobre la base de alguna característica común sin tener en cuenta su procedencia.

Nota archivística
Observación realizada por el archivista que contiene información producto de la experiencia de identificación, investigación y proceso de trabajo, y que no ha

podido ser contenida en ningún otro campo de descripción. También en su versión amplificada podemos incluir la mención de "Historia archivística", campo normalizado de la ISAD (G), que refiere a la trayectoria, itinerario o derrotero que ha atravesado la documentación de la unidad de descripción.

Notas de preservación

Mención a los procedimientos de restauración, digitalización, duplicación o conservación que se hayan realizado sobre los materiales.

Número de identificación

En esta publicación, corresponde a la mención de documento en tanto unidad por título u obra. Abreviado **ID** en el catálogo.

País

Se refiere al lugar de origen, ya sea el de realización como el de la distribución, como aparece en algunos casos dentro de esta publicación.

Paso

Unidad de medida en mm correspondiente al ancho de la cinta cinematográfica. Suele homologarse al término "formato".

Preservación

Completo de acciones necesarias para asegurar el acceso permanente de un documento audiovisual en su máxima integridad. Incluye todas las funciones curatoriales de un archivo, desde la adquisición, descripción, catalogación, conservación, restauración, hasta el acceso. Incluye todas las consideraciones administrativas y financieras, además de estipulaciones sobre almacenamiento e instalaciones, recursos humanos, políticas, técnicas y métodos tendientes a preservar las colecciones albergadas en archivos y bibliotecas, y la información contenida en ellas. Términos relacionados:

- **Conservación:** Prácticas específicas utilizadas para retardar el deterioro y prolongar la vida de un objeto interviniendo directamente en su composición física o química.
- **Restauración:** Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien, buscan devolver al objeto su significado, y preservarlo para el futuro.

Procedencia

Identificación del productor: quien acumula, gestiona y custodia la documentación. Nombre de la persona o entidad que donó, vendió, legó. Se consignan aquí dos figuras relevantes vinculadas a la procedencia que no deben confundirse:

- **Productor:** entidad, familia o persona que ha producido, acumulado y conservado los documentos. Deviene de su propia actividad.
- **Creador o autor**: persona física o entidad responsable del contenido intelectual de un documento.

Rollos (r.)

Cantidad de unidades del documento.

Sistema de color

Corresponde a los valores de policromía de la imagen. Incluye tanto las características obtenidas por reproducción fotográfica con emulsiones blanco y negro o color, como los sistemas de color aplicado o los sistemas de color obtenidos por exhibición. En el caso de esta publicación, los principales sistemas de color son los aplicados, destacándose:

- **Teñido**: sistema de color aplicado, generalmente por sumersión en tintes o anilinas. En algunas publicaciones en español, se lo ha denominado "tintado" o "entintado" devenido de la traducción del inglés *tinted*. En esta publicación preferimos la palabra teñido pues hemos comprobado que era utilizada en la época en Argentina, además de que hace referencia directa y material a la acción de sumergir en anilinas los plásticos para obtener la coloración.
- **Virado**: sistema de color aplicado que implica la intervención química de la emulsión a partir de una sustitución de la sal de plata.

Soporte

Base plástica de la película. En este catálogo, las películas que se mencionan fueron realizadas en soporte nitrato, excepto en algunos casos que se encuentran en diacetato.

Tipo de material

Cada uno de los elementos producidos durante la cadena de reproducción de una película. Principalmente atribuido a la reproducción fotoquímica y asociado al uso para el que fueron creados.

- **Negativo original de cámara:** el negativo de rodaje tal cual salió de la cámara.
- **Negativo original montado:** el mismo negativo de cámara utilizado para el montaje definitivo de la película; suele estar formado de múltiples empalmes.
- **Copia de imagen:** refiere al material

positivo de exhibición. En el caso del período estudiado, puede ser homologado a la mención de Del Amo (2006) de "Copia de imagen muda", que define el material contenedor de la carga informacional completa de una película del período silente.

- **Copia de imagen y sonido:** el material positivo de exhibición, con sonido.
- **Duplicados negativos y positivos:** materiales intermedios que fueron introducidos para masificar el tiraje de copias de exhibición y asegurar la preservación de los materiales más delicados, como el negativo original.
- **Fragmentos positivos o negativos de imagen:** materiales incompletos. Puede tratarse de partes sobrevivientes de elementos previamente completos; descartes de materiales nunca utilizados en la cadena final de montaje y exhibición de una película; partes que nunca tuvieron intención de ser montadas.
- **Copia de trabajo:** también conocido como "Copión de montaje" o "Campeón", es un material positivo utilizado como borrador de montaje; suele contener variedad de notas para la realización de cortes o inserts posteriores.

Título

Denomina al documento o unidad de descripción. Se puede tratar de una denominación formal, asignada o atribuida para señalar las diferentes expresiones contenidas en el documento o en documentación asociada o exógena. De no existir dicho título, se colocará uno atribuido (generado por el catalogador). Puede consignarse en algunos casos el título traducido. *título original, título atribuido (consignado entre corchetes), título traducido (precedido por el signo =)*

Ventanilla

Refiere al cuadro y al tamaño al momento del registro y de la proyección. En el período mudo la ventanilla ocupa todo el espacio del soporte entre ambas líneas de perforaciones. La mención en esta publicación es reiterada y relevante ya que los realizadores de la época producían de forma artesanal el tamaño del cuadro, manipulando el dispositivo cinematográfico, siendo notable la variabilidad producto de estas prácticas.

※

Fuentes consultadas

Comité de Normas de descripción, Consejo Internacional de Archivos (2000 [1999]). *ISAD (G) Norma Internacional General de Descripción Archivística*, Madrid.

Del Amo, Alfonso (2006). *Clasificar para preservar*, México, Cineteca Nacional - Conaculta - Filmoteca Española.

Edmonson, Ray (2002). *Memory of the world*. *General guidelines to safeguard documentary heritage*. París, UNESCO.

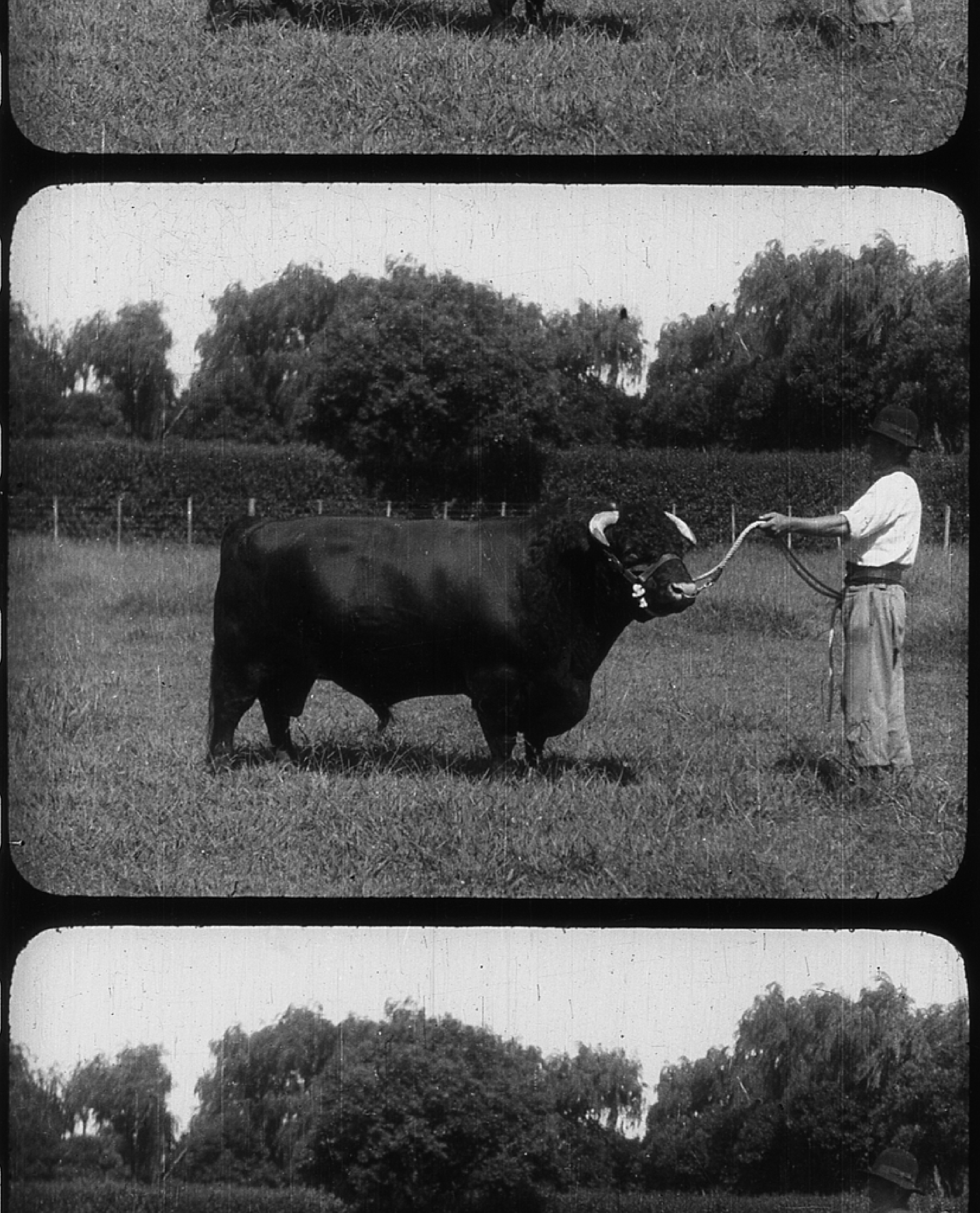
FIAF (1998). *Reglas de catalogación de la FIAF para archivos fílmicos*, México, Filmoteca UNAM.

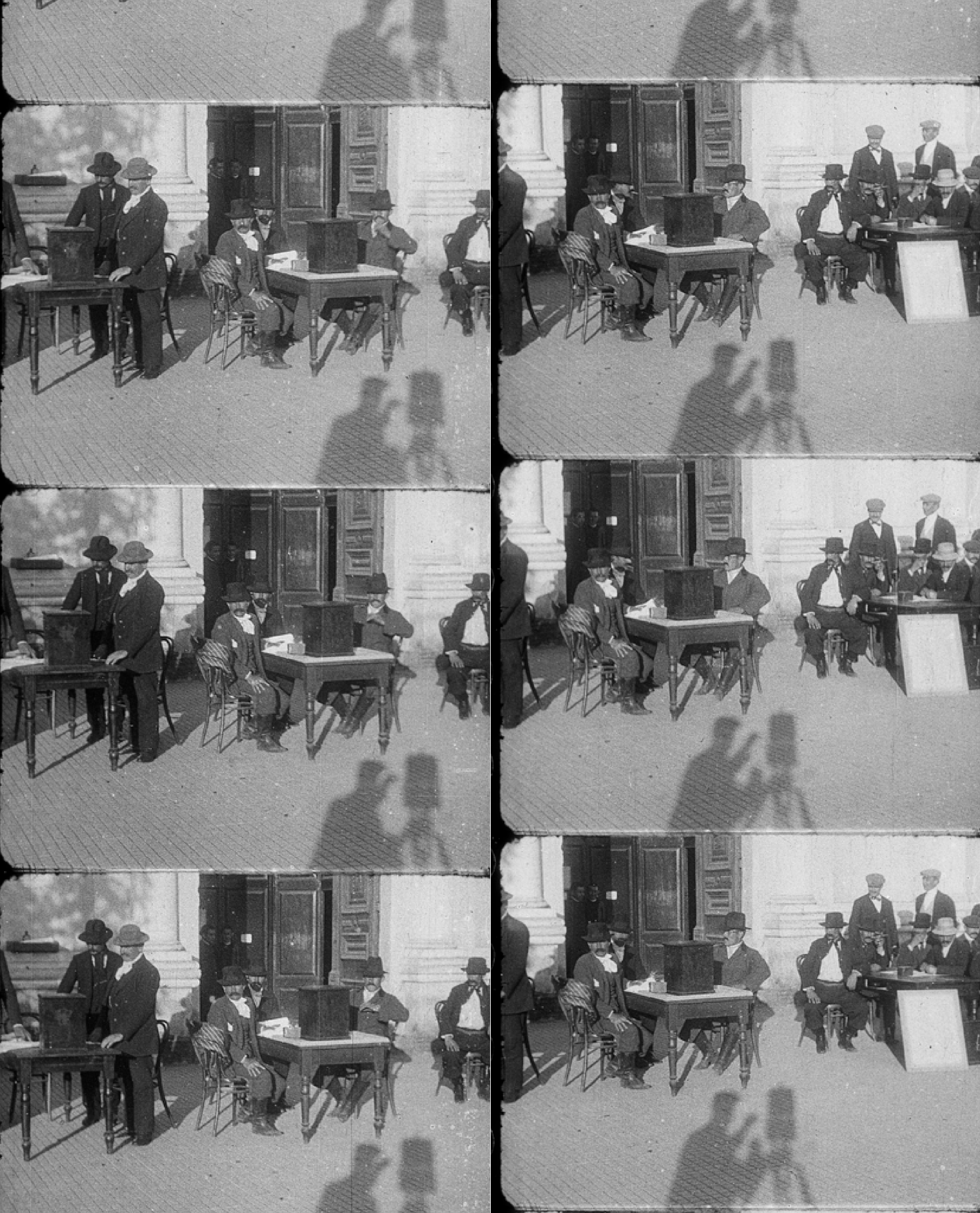
IFLA. Comisión de Preservación y Acceso (1998). *Programa Core en Preservación y Conservación (PAC)*, compilado y editado por Edward P. Adcock, París.

National Film Preservation Foundation (2004). *The Film Preservation Guide*. *The Film Preservation Guide: The Basics for Archives, Libraries, and Museums*, San Francisco.

Ramírez Alcantara, Julio César (2000). "La importancia de la conservación", en *Teoría y práctica archivística I*, México, UNAM.

Russo, Eduardo A. (1998). *Diccionario de cine*, Madrid, Paidós Ibérica.







— ID 03

Índice onomástico

Índice de documentos fílmicos incluidos en el catálogo





— ID 74

Visite nuestro sitio web
nitratoargentino.org

CRÉDITOS DE LA PUBLICACIÓN

Coordinación general del proyecto y edición de la publicación
Carolina Cappa

Textos
Andrés Levinson, Sebastián Yablón, Carolina Cappa,
Florencia Giacomini, Leandro Varela, Julieta Sepich

Digitalización de fotogramas
Carolina Cappa, Javier de Azkue, Florencia Greco, Paula Conde

Investigación de fuentes documentales
Hernán Topasso

Catálogo de documentos fílmicos
Carolina Cappa

Catálogo de fondos documentales y glosario
Julieta Sepich

Diseño editorial
Luz Riegelhaupt

Corrección
Paola Calabretta

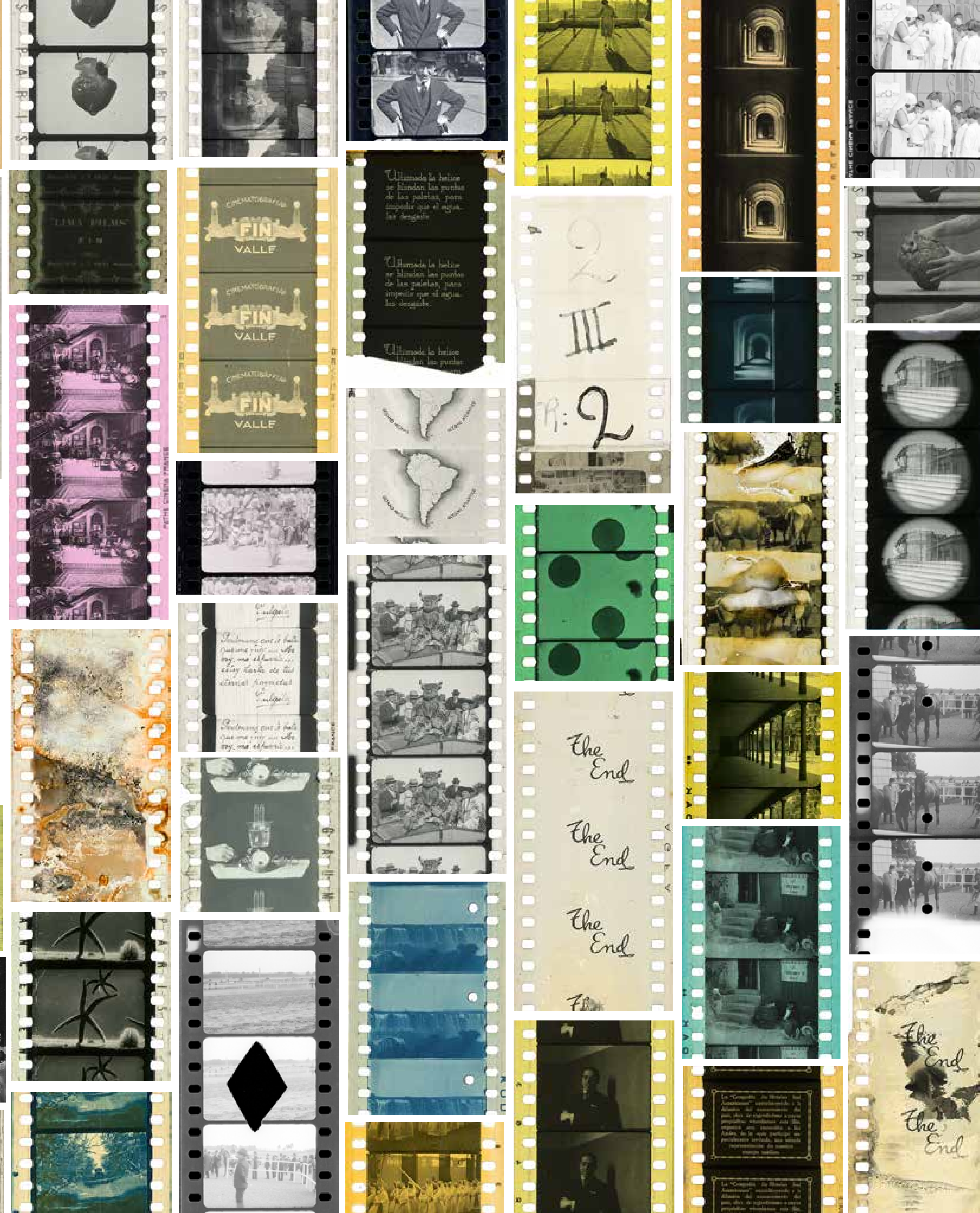
Contabilidad y administración del proyecto Mecenazgo
Gladys Fernandez, Graciela Mazza

MUSEO DEL CINE

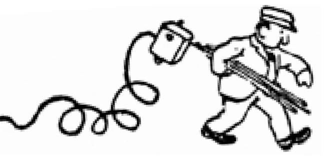
ASOCIACIÓN AMIGOS MUSEO DEL CINE

MECENAZGO


CONTINUA
CONTINUA
FIN
Max Glücksmann
FIN
Max Glücksmann
PATHE
LOS INDIGENAS SE
LLEVAN LOS TROZOS
DESTINADOS A SU ALIMENTO
PATHE CINEMA FRANCE
VINCENNES FRANCE
FIN DEL
QUINTO ACTO
El Suplicio del Fuego
FIN DEL
QUINTO ACTO
FIN
GAUMONT
El Suplicio del Fuego
QUINTO ACTO
El Suplicio del Fuego
QUINTO ACTO
El Suplicio del Fuego
QUINTO ACTO
CONTINUA
FIN
Cinematografía
"FEDERICO VALLE"
KODAK



CINEMATOGRAFIA
FIN
VALLE
III
R: 2
The End
The End
The End



Este libro se terminó de imprimir
en Akian Grafica Editora S.A., Clay 2992,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina,
en el mes de octubre de 2019.

Nitrato argentino

UNA HISTORIA DEL CINE DE LOS PRIMEROS TIEMPOS

Solemos pensar en el cine mudo en términos de "cine primitivo": películas de mala calidad de imagen, sin nitidez y sin color. No es distinto el caso del cine mudo argentino, reducido a un imaginario de gauchos, malevos y celebraciones patrias. Pero en el archivo fílmico del Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken" sobrevive una enorme cantidad de documentos que dan cuenta de una heterogeneidad visual y narrativa bien diferente.
Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos es un paseo a través de una asombrosa sucesión de experimentaciones visuales e imágenes a color realizadas entre 1910 y fines de la década de 1930. Con un doble enfoque tanto archivístico como interpretativo, este catálogo de los documentos fílmicos conservados en el Museo se nos presenta a la vez como un inédito recorrido por la historia del primer cine hecho en Argentina.
El núcleo de esta publicación lo constituyen más de 500 reproducciones con sus colores y cualidades originales, acompañadas de diversos estudios del contexto y los procesos técnicos que hicieron posible capturar aquellas imágenes fascinantes. Frágiles nitratos que, aún hoy, nos permiten entender el cine del que descendemos y las pasiones que lo alumbraron.

MUSEO DEL CINE

ASOCIACIÓN AMIGOS MUSEO DEL CINE

MECENAZGO

Buenos Aires Ciudad

ISBN 978-987-86-1922-4
9 789878 619224